محمود صبري

التراث والمعاصرة في الفن

سأبدأ بعبارة من نيوتن ـ العالم الانكليزي الشهير :

« اذا كنت قد استطعت ان ارى ابعد قليلا من الاخرين فلانني وقفت على اكتاف عمالقة » .

اننا نعلم من التاريخ بانه وقف حقا على اكتاف عمالقة : غاليلو ، بيكن ، كيبلر ، الخ .

انهم كانوا ماضيه القريب او التراث المباشر الذي استعان به في ابداعه العلمي . العبارة اذن تعطي تعريفا بلاستيكيا للعلاقة التي تربط الحاضر بالماضي . انها فى حالة نيوتن تمثل نمطا واحدا من العلاقة من عدد لا يحصى من الانماط . الحاضر لا يمكنه ان يرى من افق المستقبل الا بالقدر الذي يسمح به الموقع الذي يختاره من الماضي. الى هذا الحد تبدو المسألة اعتيادية ومنطقية كعلاقة ميكانيكية بين نقطتين متعاقبتين . غير ان المسألة مع الاسف ليست بهذه البساطة . لقد اعطانا نيوتن صورة بلاستيكية واضحة للمظهر او الشكل الظاهري الذي اتخذته علاقة او عملية معينة. اننا نقبلها كحقيقة تاريخية. غير اننا نحاول ايضا ان نفهمها . ان عبارته ، كاي تعميم مجازي اخر ، لا توضح مثلا كيف ولماذا ، اي انها لا توضح الميكانيكية الداخلية للحقيقة التاريخية ، اي للعملية نفسها.

ان هذه المسألة الاخيرة ـ أي الميكانيكية الداخلية لعملية استعانة الحاضر بالماضي ـ هي ما يهمنا . اننا كما افترض نلتقي هنا بالضبط لنحدد هذا الشيء . اننا نريد ان نعرف اولا ماذا نختار من التراث بوجهيه الوطني والعالمي في هذه المرحلة المعينة من تاريخنا وتاريخ العالم ـ مرحلة التحول الثوري الفريدة التي يمر بها الانسان ـ كي نستطيع ان نخلق فى مجال عملنا الفني ما يساعد في عملية التحول هذه ، او ـ وفقا لتعبير نيوتن ـ كي نستطيع « ان نرى ابعد قليلا من الاخرين » وبذلك نسهم في مجال عملنا فى تحديد مسار واتجاه الخطوة القادمة في تاريخ الانسان . غير اننا نريد ان نعرف ثانيا لماذا وكيف نختار هذه العناصر او تلك من التراث دون غيرها .

لنأخذكنقطة لانطلاقنا بعضالنماذج لاستعانةالحاضر بالماضي ـ كنماذج تاريخية حقيقية . ساقتصر في هذا على القرون الستة الاخيرة فقط .

لقد مر الفن خلال هذه القرون الستة الاخيرة فى تاريخه بتحولين اساسيين :ـ

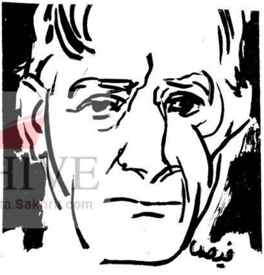
١ ـ التحول الذي رافق عصر النهضة .

٢ ـ التحولالذي ارتبط بالقرن. اي الذينعاصره الان . لقد كانت هناك دون شك تحولات اخرى ضمن هذه الفترة ، غير انها تحولات ثانوية فرعية .

١ ـ ان عصر النهضة يعطينا نموذجا معينا ـ ايجابيا ـ لعلاقة بين ماض وحاضر معينين . الازدهار المدهش والتحول الكبير الذي حدث في فن ذلك العصر اقترن برفض لتراث معين : تراث العصور الوسطى ، وبعودة واعية الى تراث معين : التراث الاغريقي الروماني. ان هذا التراث الذي بقى مطمورا مرفوضا قرونا عديدة اكتسب فجاة فيالقرنالرابععشر مغزىجديدا. المنحوتات الاغريقية ـ الرومانية تحولت عندئذ الى مصدر للالهام بالنسبة لاجيال متعاقبة من النحاتين والرسامين والقيم والقواعد الجمالية الكلاسيكية اصبحت « اساسا لفلسفة

بكاملها » بالنسبة لرجل ذلك العصر . حقا ان هذا المغزى وهذه الفلسفة بقيت سائدة بدرجات متفاوتة من الفاعلية حتى نهاية القرن التاسع عشر. انفنان عصر النهضة اذن مد يده عبر الف عام من العصور الوسطى – التي تمثل ماضيه القريب – كي يستعين بماض اخر ابعد لخلق تراث جديد في الظروف التاريخية الجديدة المعينة التي وجد نفسه فيها .

٢– العصر الحديث يعطينا نموذجا اخر غير انه سلبي (خلاف عصر النهضة) لعلاقة الفنان والتراث . انها علاقة غريبة . فالتحول الذي شهده الفن منذ بداية هذا العصر ارتبط برفض لتراث هو بالضبط ذلك التراث الذي طوره فنان عصر النهضة ، والذي اقترن



بما يسمى عادة بالحضارة الاوربية الحديثة . غير انه ارتبط ايضا باحتضان لتراث آخر هو تراث « مختلف الثقافات القديمة واللا اوربية وما يسمى بالثقافات البدائية – وهو التراث الذي كان يعتبر سابقا تجريبيا ، غريبا او مضحكا بمقاييس الاستيكية الاغريقية الرومانية واستيكية عصر النهضة » .

اننا اذن امام قفزة واسعة ومخيرة تغطي تقاليد تمتد حتى فترة الحضارات البرونزية – وهي التقاليد التي ارتبطت بالطبقات التجارية والصناعية تاريخيا . انها تنقلنا الى بدء الاستقرار الحضاري للانسان . لهذا فاذا كان فنان عصر النهضة في بحثه عن تقاليد ينطلق منها قد تجاوز فترة حضارية معينة (العصور الوسطى) فأن الفنان الحديث استهدف – كما يبدو – تجاوز افق الحضارة نفسها . لقد انطلق من رفض كامل التقاليد الحضارية تقريبا، انه كان يبحث عن تقاليد خارج الحضارة، او بالاحرى عن حضارة جديدة للانسان .

اننا في هذه الكلمة نقف حتى الان على ارض صلبة، ضمن حدود المدلولات الحقيقية للتاريخ الفني – واعني ، ما اسميناه بالشكل الظاهري الذي اتخذته عملية التطور الفني ، او استعانة الحاضر بالماضي . لقد حصلنا فقط على جواب سردي وموجز جدا لاول سؤال يمكن ان يطرحه البحث الموضوعي : ماذا حدث ؟ ماذا اختار فنان عصر النهضة وفنان العصر الحديث من تراث ؟ غير ان السؤال الذي يواجهنا هو – كما بينا – السؤال الهام : لماذا وكيف اتجه فنان عصر النهضة نحو التراث الاغريقي الروماني ، والفنان الحديث نحو تراث الثقافات البدائية ؟ الجواب ينقلنا الى مستوى الميكانيكية الداخلية لعملية استعانة الحاضر بالماضي – استعانة الفنان بالتراث.

سأبدأ بتعميم السؤال : لماذا وكيف يتجه حاضر معين نحو ماض معين ؟ لماذا وكيف يستعين فنان معين في فترة تاريخية معينة بتراث معين ؟

سألخص فيما يلي رأيا لناقد فني معروف هو هربرت ريد .

ينطلق هربرت ريد من « الصفة التي ندعوها « بالحسية » فيقول : انها كما يبدو الصفة التي تكون العنصر الجوهري في الفن لطيلة التاريخ . » ثم يقول :

ان الحسية هي ليست القيمة الوحيدة في الفن اذ ان الحضارات المتعاقبة بتطوير ثقافاتها تخفف دوما هذه الحسية الاساسية بمزجها بقيم اخرى سحرية او منطقية. انها تستخدم الحسية في اطارات اجتماعية ، وان اختلافات الاطار هي التي تفسر مختلف التغييرات التي تحدث في تاريخ الفن ...

ان حيوية الفن تعتمد على الاحتفاظ بتوازن دقيق بين الحسية وكامل التراكمات الفكرية والعاطفية التي تستندها من العنصر الاجتماعي الذي تغرس فيه .

العملية ... هي عملية دايلكتيكية ، تتطور فيها توترات وتناقضات بشكل حتمي . ان احدى الطرق التي قد يخف فيها التوتر تتخذ شكل انحطاط الحسية ،غير ان التوتر يجب استعادته اذا اريد للفن البقاء . ان ما يحدث بالضبط في ازمة كهذه هو .. (ان الفنان يعيد اقتفاء التطور التاريخي لفنه ويستعيد الصلة بالتقاليد الاصلية ، او (٢) ان الفنان يحل الازمة بقفزة نحو الامام الى حالة جديدة اصيلة من الحسية – انه يتمرد ضد الحقائق العرفية القائمة من اجل خلق حقيقة عرفية جديدة اكثر انسجاما مع وعي معاصر .. انه بعمله هذا يستعيد الصفة الاساسية الاصيلة للفن بكامل حقيقتها أي يستعيد الحسية الاستيكية بكامل نقائها وحيويتها .

ان صلاحية التقاليد اذن تعتمد على احتفاظها بعنصر الحسية ، ولهذا يقول سيزان : بما اننا نتفق في اننا نجد هذا العنصر في تصاوير بوسان ، لذا فلنرجع الى بوسان ونحاول ان نستعيد امام الطبيعة العنصر الذي جعل

بوسان فنانا عظيما . ان سيزان لم يرد ان يقوم الفنان الحديث بتقليد اسلوب بوسان (الذي كان شخصيا لبوسان) بل ان ما عناه هو أن دراسة فن بوسان قد تقود الى استعادة الحسية .

لقد استعرت هذه الفترة الطويلة لان وجهة النظر الواردة فيها من وجهات النظر الاساسية في النقد الفني الحديث . هناك حقا الكثير من النقاط الواردة فيها من التي يجب قبولها . التأكيد على الوجه الدايلكتيكي فى عملية التطور الفني التاريخي ـ الاعتراف بحتمية وجود التناقضات والتوترات في هذه العمليةوضرورة الابقاء عليها. اذ اريد للفن البقاء ـ ثم التحديد الدقيق للحلول البديلة الممكنة امام الفنان في علاقته مع التقاليد : الفنان يحل أزمته باستعادة الصلة بالتقاليد الاصلية او بالقيام بقفزة نحو الامام الى حالة جديدة من الحسية .

غير ان هناك سمة اساسية تربك كامل هذهالنظرة . انها تكمن فى النقطة التي تنطلق منها . فهي تقول : هناك « عنصر جوهري » ، صفة اساسية اصلية في الفن « تسمى الحسية . ان هذا العنصر او هذه الصفة هي التي تقرر « حيوية الفن » بالدرجة التي تمتزج بها مع العناصر الاخرى (الاجتماعية) وهي التي تحدد بوجودها «صلاحية التقاليد » لذا فأن الفنان عندما يرجع الى التقاليد كي يستعيد منها ما يساعده لحل ازمة قائمة ـ كما رجع سيزان الى بوسان ـ فهو انما يرجع اليها بالضبط » لاستعادة هذا العنصر الجوهري .

اننا اذن امام نظرة تنطلق من افتراض كيان دائم مطلق متأصل فى الفن ، وتفسر التعامل بين الحاضر والماضي كتعامل يستهدف استعادة هذا الكيان الدائم من تراث سابق معين حينما تكون هناك ازمة ما ، اي حينما ينهار هذا الكيان الدائم او يفقد نقاءه في حاضر معين . هل يكفي هذا التفسير ميكانيكية التطور الفني او علاقة الحاضر بالماضي ؟ من الواضح ان السؤال الذي طرحناه في البداية يبقى قائما دون جواب . فنحن نبقى لا نعرف (لدى تطبيق هذه النظرة) مثلا لماذا رجع سيزان الى بوسان ؟ ولماذا عاد فنان النهضة الى التراث الاغريقي الروماني ؟ ولماذا تحول الفنان الحديث الى الثقافات البدائية بكلمة اخرى ـ اذا استعملنا صيغ الناقد نفسها ـ نحن نبقى لا نعرف لماذا وجد فنان عصر النهضة ان دراسة التقاليد اليونانية تقوده الى استعادة هذا العنصر الجوهري ، عنصر الحسية ، بينما عجز الفنان الحديث فى ان يجد في هذه التقاليد الاغريقية الرومانية ذاتها هذا العنصر ؟ .

ان صلاحية التقاليد اذن لاتعتمد على وجود مايسمى بعنصر الحسية فيها . يجب ان يكون هناك تفسير آخر . ان هذا التفسير الاخر نجده في المفهوم المادي للتأريخ وسألخص هذا المفهوم كما يلي :

هناك شرط ابدى تفرضه الطبيعة على البشر ، وهو العمل الذى ينتجون به احتياجاتهم . ان تلبية هذا الشرط تستوجب ارتباط البشر في علاقات معينة مع الطبيعة من جهة وفيما بينهم ـ كمجتمع ـ من جهة اخرى ، في نفس الوقت . ان هذه العلاقات بوجهيها الطبيعي والاجتماعي تمثل الاسس الحقيقة للمجتمع ، وعليها يشيد البشر بناء فوقيا من الاشكال الايداوجية ـ اي الوعي ـ يطابقها ويستهدف فى جوهره اسنادها وادامتها . وهكذا فان البشر في تلبيتهم للشرط الابدى الذى تفرضه الطبيعةعلى وجودهم يقومون بشكلين من الانتاج الاول مادى ، يغيرون بموجبه شكل الطبيعة وتركيبها بما ذلك انفسهم ، والثاني معنوي لاسناد وتوجيه هذا الانتاج المادي. غير انالاسس المادية (العلاقات) والتراكيب الفوقية التي تشاد عليها ليست كميات ثابتة مطلقة ـ انها تتغير بشكل تبعا لتغير الادوات التي يمارس بها البشر العمل الانتاجي ودرجة وعمق معرفتهم به . اى تبعا لتطور مايسمى بقوىالانتاج. ان ما يسمى بمرحلة تحول ثورى هي ليست الا مرحلة تغير سريع او قفزة في علاقات انتاجية معينة واشكال وعي معينة مرتبطة بها وتستهدف في جوهرها حفظ تماسكها وادامتها . اى ان مثل هذا التحول يتخذ شكل صراع على نطاقين المادي والفكري : نطاق العلاقات المادية ونطاق التركيب الايدلوجي . حقا ان الاشكال الفكرية هي الاشكال التي يصبح بها البشر على وعي بهذا الصراع ويقومون به . لهذا فان الاطاحة باشكال فكرية معينة سائدة وابدالها باشكال فكرية اخرى مستمدة من الماضى . او خلق اشكال جديدة تماما مكانها ، في مرحلة تحول ثورى معينة هي عملية لايمكن ان تجد تفسيرها الا فى تنافسات الحياة المادية ، في الصراع القائم بين القوى الاجتماعية للانتاج وعلاقات الانتاج .

لنرى اذا كان هذا المفهوم سيساعدنا فى الاجابة على السؤال المطروح امامنا ، سأتطرق اولا الى كيفية استعانة الحاضر بالماضي . ان هبربرت ريد يرى (كما لاحظنا)





بان عودة الفنان الى تراث سابق يجب ان لاتكون على شكل تقليد اسلوبي . ان هذا ينطلق على الرمز ايضا يجب ان تكون الرمزية اصيلة وغير مأخوذة من الحضارات القديمة. (ان هذا مثلا هو خطأ كوكان الذى استنسخ عناصره كما يقول بيساوو من الرسامين اليابانيين والبيزنطيين وغيرهم. ان هذا صحيح ، غير انه يمثل الجانب الشكلي من العملية هناك جوانب اخرى ايضا . سأقتبس هنا شيئا من ماركس :

يذكر هيغل في مكان ما بان جميع الحقائق والشخصيات التاريخية العالمية الكبرى تحدث مرتين ـ لقد نسي ان يضيف ، بأنها تحدث في المرة الاولى كمأساة ، وفي الثانية كأضحوكة . البشر يصنعون تاريخهم غير انهم لايصنعونه كما يحلو لهم . انهم لايصنعونه في ظروف يختارونها هم انفسهم ، بل في ظروف معطاة وموصلة بشكل مباشر من الماضي . ان تقاليد جميع الاجيال الميتة تثقل ككابوس على الاحياء . وبالضبط في الوقت الذى يبدو فيه انهم يقومون بثورة في انفسهم وفي الاشياء ، ويخلق شيء جديد بالمرة ، بالضبط في مراحل كهذه من التأزم الثوري ، فانهم يستحضرون باهتمام بالغ ارواح الماضي لخدمتهم ويستعيرون منها اسماء وشعارات وازياء حربية بغية المشهد الجديد من التاريخ العالمي في هذا الرداء التنكري المجيد وهذه اللغة المستعارة . وهكذا فان لوثر لبس قناع الحواري بول وكست ثورة ١٧٨٩ ـ ١٨١٤ نفسها برداء الجمهورية الرومانية والامبراطورية الرومانية على التوالي .

ان احياء الموتى في هذه الثورات اذن خدم غرضا هو تمجيد الصراعات الجديدة ، وليس التقليل الساخر للقديم ، وتضخيم المهام القائمة في الخيال وليس الهرب من حلها في الواقع وايجاد روح الثورة مجددا وليس جعل شبحها يسير مرة اخرى .

الاستعارة من الماضى اذن يمكن ان تصبح اضحوكة او انها يمكن ان تصبح مأساة جديدة . فالبشر يصنعون تأريخهم بالضبط بتغيير الظروف التي يستلمونها من الماضي . الحاضر يستعير من الماضي لغرض تغيير الماضي، او الماضي يصبح المادة الاولية التي يعيد الحاضر تغيير نفسه بتغيير شكلها . ان هذا هو بالضبط جوهر النشاط التأريخي للانسان ـ النشاط الذى يغير بموجبه العالم ويغير نفسه . ان اية استعارة مجردة لغرض ذاتها فحسب تصبح عملا فنيا لانها تفشل في ان تكون جزءا من هذا النشاط التأريخي للانسان . بكلمة اخرى ان الحاضر يمكن ان ينتقل الى الماضي فيصبح كالرجل الذى يتصرف بشكل طفولي اى يحول نفسه الى اضحوكة ، او ان ينقل الماضي اليه فيحوله الى ادارة تخدم « تمجيد الصراعات الجديدة » و « تضخيم المهام القائمة فى الخيال » وايجاد روح الثورة مجددا .

ان احياء تقاليد روما الجمهورية جاء بالضبط تجسيدا لهذه الاهداف البورجوازية الفرنسية في القرن الثامن عشر كانت تواجه مهمة اطلاق واقامة مجتمع بورجوازي حديث .

لقد كانت تخوض صراعا للاطاحة بنظام معين من

العلاقات المادية (الاقطاع) والاشكال الايديولوجية التي تربط بهذه العلاقات وتسندها ، وبناء علاقات اجتماعية جديدة . لذا فانها استعارت من الماضي تلك الاشكال الفنية والفكرية التي يمكن ان تخدم بشكل جوهرى هذا التحول نحو العلاقات الجديدة .

وهكذا فان الثورة السياسية ــ الاجتماعية التي اطاحت بتحالف الملكية ــ الاقطاع ــ الكنيسة ارتبطت بثورة فنية اطاحت بالاشكال الفنية التي كانت تخدم تماسك هذا التحالف . حقا ان الشكل الفني الجديد اي الكلاسيكية في الفن التي حركة النهضة منذ بدايتها وأحيائها . والروكوكو قبل ان تحل الجمهورية محل الملكية .

الباروك كان الفن المعترف به للكنيسة الكاثوليكية لحركة مقاومة الاصلاح · غير انه لم يخدم الكنيسة لوحدها فقط بل النظام الاقطاعي ، وفي فرنسا بشكل خاص النظام الملكي الاوتوقراطي ايضا . لقد التقى فيه تمجيد الملكية مع تأجيج الحماس والافتتان الديني .

اما الروكوكو فقد كان كما اسماه وورنكر ، عودة الروح الشمالية فى الفن الى الظهور بعد التسلط الاجنبي المتمثل بالنهضة . انه في جوهره اذن نقيض الروح الكلاسيكية فى الفن التي حركة النهضة منذ بدايتها واحيائها . انه تجسيد للاضراب واللا نظام او كما قال هربرت ريد لمفهوم الحرية في الفن ، او الحرية التي تستهدف خدمة اللهو والتسلية . انه شكل من الفن التجريدي ، او الفن من اجل الفن .

لهذا فان الكلاسيكية الجديدة جاءت كبديل او كرد فعل ضد هذين الشكلين من الفن . انها كانت محاولة لاستعادة النظام والمتانة والبساطة الكلاسيكية في الفن غير انها كانت ايضا (كما فى تصاوير دافيد مثلا) وسيلة لتجسيد موقف اجتماعي معين اسنادا لايديولوجية معينة . ان الاكتشافات التي حدثت في هيركولانيوم وبومباي فى منتصف القرن الثامن عشر كانت حافزا دون شك لمعادلة الكلاسيكية بالفن الروماني ، لانها قدمت دلائل لما كانت عليه الكلاسيكية فعلا . غير ان هذا التحول الذي اصبحت فيه الكلاسيكية والقيم الاخلاقية للجمهورية الرومانية النماذج الملهمة ، كانت تجسيدا على نطاق البناء الفوقي لتناقض اساسي في « الحياة المادية » . انه عني بأن الشكل الجديد من الوعي كان يطابق او يلائم لهذا الحد او ذاك اسناد التركيب الاقتصادي الجديد الذي كانت الثورة السياسية والاجتماعية تستهدف بناءه .

ان نفس هذا المفهوم الذهني يمكن استخدامه لتفسير علاقة فن عصر النهضة بالتقاليد الكلاسيكية وكذلك علاقة فن العصر الحديث بالثقافات البدائية . لقد وصفت ايطاليا بأنها الامة الرأسمالية الاولى . واعتبر عصر النهضة كأعظم قوة تقدمية شهدتها البشرية حتى ذلك الحين . التعريفان متعادلان ويمثلان نفس العملية . لقد ارتبطت هذه العملية على الصعيد المادي بذلك التطور الكبير بالقوى الانتاجية الذي وضع الاساس للتحول الذي جرى في اوربا من الاقطاع الى الرأسمالية : الاستخدام المكثف للقوة المائية والهوائية ، الورق ، الطباعة ، استخدام الحديد الصلب ، الاكتشافات الجديدة التي وسعت مساحة العالم المعروف ..الخ. ان العلاقات الجديدة التي فرضها هذا التطور الثوري فى قوى الانتاج تطلب اشكالا ايديولوجية فنية جديدة ترتبط بها وتسندها وفى الوقت نفسه تحل محل الاشكال الفنية القديمة التي ارتبطت بالعلاقات الاقطاعية . ان جوتو الذي دشن عصر النهضة كان هو نفسه رجل اعمال . وان فلورنس التي كانت مهد التحول الجديد كانت ايضا ، مركزا لصناعة حرفية يدوية مزدهرة، مركزا اوربيارئيسيا لصناعةالاقمشة والمعاملاتالصيرفية ودويلة مدينة تحكمها نقابات التجار والصيارفة والحرفيين في مثل هذه الاحوال ، فان اعادة اكتشاف اليونان كتراث نافذ ، اتخذت شكل حتمية تاريخية فدويلة المدينةالاغريقيةوخاصة اثينا القرنالخامس ق.مكانتاول شكل من اشكال حكم الطبقة التجارية . ان القيم التي عكسها الفن الاغريقي كفن للفردية التجارية الجديدة وعلاقاتها الانتاجية ــ كتأكيد لمفهوم الفردية المتكاملة المستقلة ــ كدعوة لتجميل الجسم الانساني والطبيعة ــ كتجسيد للفكر الفلسفي الاغريقي وفرضياته المختلفة حول الطبيعة والمجتمع ــ كالغاء للاسلوبية والشكلية والقواعد التقليدية الجامدة التياتسم بها الفن الاسطوري الكهنوتي ــ وكأسناد للطريقة الاستقرائية التي هي ضرورية لنشوء التفكير العلمي ، كل هذه كانت اشكالا من الوعي وجد فيها رجال النهضة ما يخدم تحطيم الاشكال الفكرية اللاهوتية التي كانت تسند وتحفظ تماسك العلاقات الاقطاعية .
وهكذا يقول انجلز :

« ان المخطوطات التي انقذت من سقوط بيزنطية والتماثيل القديمة التي استخرجت من خرائب روما كشفت عن عالم جديد اثار دهشة الغرب : عالم الاغريق القديم ، ان اشباح العصور الوسطى تلاشت امام اشكاله المضيئة » .

وهكذا فان عودة عصر النهضة الى التراث الكلاسيكي كان لخدمة الصراعات الجديدة ولايجاد روح الثورة مجددا .

غير ان السؤال الذي يحير اكثر هو هذه القفزة الواسعة التي شهدها فن العصر الحديث بحثا عن تقاليد بديلة . لماذا ارتبط فن هذا العصر ــ عصر الثورة العلمية التكنلوجية الاجتماعية ــ بأتجاه نحو الثقافات البدائية والقديمة ؟ ويرفض للتراث الذي اقترن بالحضارة الاوربية الحديثة اي ، للتراث الاغريقي الروماني وتراث عصر النهضة ؟ ان حياة وفن كوكان يؤلفان علامة فارقة جيدة لذا فانهما يمكن ان يؤخذا كنقطة انطلاق هنا « الفلطة العظمى » في رأيه « هي الاغريق » وان الفنان

يجب ان يحتفظ في ذهنه دوما ، بالفرس والكمبوديين وبقليل من المصريين . لقد كان يرى الخلاص في رفض الحضارة الرأسمالية واغناء النفس بالرجوع الى منابع وحشية بعيدة .

في بداية هذا القرن اصبح هذا الموقف سمة مميزة للكثير من الطلائع الفنية ـ ظاهرة واسعة عبر عنها « كاكتشاف وتذوق الفن الافريقي والاوقيانوسي وفقا لاسس استثكية » وعندما حلت سنة ١٩٠٦ كانت هذه الظاهرة تشمل مجموعة من ابرز الاسماء التي ارتبطت بتطور الحركة الحديثة فلامينك ، ديرين ، ماتيس ، بيكاسو ، براك ، الخ . وفي ١٩٠٧ كان ابولينيير سلفا يحول هذا الانعطاف الى مبدأ فني اساسي : ان الاساليب الفنية المختلفة كما قال بما في ذلك المصرية والاغريقية والكمبودية والبيروفية والتماثيل الافريقية يمكن ان تكون كلها مصدرا لاهتمام الفنان ومساعدا على تطوير شخصيته .

غير ان ابولينير كما يلاحظ لم يستثن الاغريق بعد كمصدر لالهام الفنان الى جانب المصادر البدائية الاخرى. ان هذه الازدواجية لم تستغرق وقتا طويلا ، اذ ان فاعلية التقاليد الاغريقية وتقاليد النهضة سرعان ما انهارت تحت ضربات الحركات الفنية المختلفة التي تعاقبت منذ بداية هذا القرن . لذا فاننا نجد الامر اعتياديا اليوم حينما يؤكد فنان كهنري مور بان الجمال بالمعنى الذي يفهمه العصر الاغريقي الاخير او النهضة ليس هدفا . او حينما يصرح فنان كميرو مثلا بان الجناح السومري في معرض اللوفر هو جناحه وبأنه كان يحضر الى اللوفر في الماضي لرؤية التصاوير الزيتية بصورة رئيسية اما الان فانه يحضر لرؤية هذا .. مشيرا الى الجناح السومري .

لماذا حدث كل هذا ؟ ان تحول الفن عن تقاليد النهضة والتقاليد الاغريقية الرومانية هو تجسيد لرؤية اجتماعية معينة وبالتالي لوظيفة ايديولوجية معينة . لقد لخص كوكان هذه الرؤية بشكل تشاؤمي بقوله : ان مرحلة مرعبة يجري تهيآتها في اوروبا للجيل القادم : انها عهد الذهب . كل شيء في انحطاط ـ البشر والفنون . ان رفض التقاليد الاغريقية الرومانية وتقاليد النهضة هو رفض للشكل الاقتصادي الاجتماعي الذي ترتبط به والذي تؤلف التعبير البلاستيكي له . الفن اخذ يبحث عن قيم اخرى غير القيم التي اقترنت بالانتاجية الرأسمالية ، وقد وجد هذا التحول هو اول اعلان بلاستيكي واضح بان هناك مضمونا جديدا في طور التكوين وبان هناك حاجة لشكل جديد للتعبير عنه .

ان انهيار تقاليد النهضة في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين هو تعبير لانهيار التركيب الفوقي (الفني) الذي يغذي ويسند العلاقات الانتاجية التي جاءت بها النهضة ، الثورة الفنية من هذه الناحية سبقت الثورة الاجتماعية التي اطاحت بدورها بهذه العلاقات . الفرق الاساسي بينهما هو ان الثورة الاجتماعية قدمت بديلا ثابتا لاحلاله محل التركيب الاقتصادي القديم ، بينما لم تستطع الثورة الفنية تقديم بديل فني نافذ ليحل محل الشكل الفني الذي ارتبط بها التركيب الاقتصادي القديم . لذا يمكن وصف هذه الـ ٧٠ سنة الاخيرة من تاريخ الفن بانها فترة ازمة ثورية مستعصية . لقد اطيح بنظام معين من الوعي دون اقامة نظام آخر مكانه .

لقد وصلت الان حدا في كلامي هذا يستوجب عنده اعادة طرح السؤال الاساسي الذي بدأنا فيه ، ما هو التراث الذي يمكن ان نستعيره اذن في هذه المرحلة ؟ وكيف ولماذا ؟ سأبدأ باشارة قصيرة الى الاستعارة الجارية بين الثقافة الاوربية والثقافات الاخرى .

يذكر الفنان الياباني سابروها سيكاداكيفان اليابان بعد ١٨٧٠ بدأت تقبل الحضارة الاوروبية بجميع اشكالها السياسية ، والاقتصادية والصناعية والنمط العام للحياة، بما في ذلك مفهوم وكلمة الفن الجميل . ثم يقول ، والغريب انه في نفس الوقت الذي كان فيه الانطباعيون وما بعد الانطباعيين مشغولين بتعلم العناصر البلاستيكية للرسوم اليابانية المطبوعة فان الحكومة اليابانية كانت ترسل فنانين شباب الى فرنسا وايطاليا لتعلم واقعية الفن الغربي ان لم تكن الطبيعة الفوتوغرافية للقرن التاسع عشر .

هنالك عملية من الاستعارة المتبادلة بين الفن الغربي وبين فنون الثقافات اللا اوربية والبدائية . ان معظم بلدان العالم الثالث الان ، ويضمنها بلادنا العربية هي طرف في هذه العملية . غير ان هذه البلدان تستورد مثلا الى جانب الاشكال الفكرية والفنية الحديثة اشكالا ومستويات من التكنولوجي والعلم ، وهذه تحدث ثورة في قواها الانتاجية وبالتالي في علاقاتها الانتاجية . هل ان الاشكال الفكرية والفنية المستوردة تخدم اسناد العلاقات الجديدة وبالتالي عملية التطور الاجتماعي ؟ .

ان تحديد صلاحية وفاعلية هذا الشكل الفني او ذاك او هذه التقاليد الفنية او تلك لا يمكن ان يجري بشكل صحيح الا بتحديد طبيعة التحول الاجتماعي واتجاهه . فالاشكال الفنية ينبغي ان تلائم قبل كل شيء التركيب الاقتصادي الذي يراد لهذه الاشكال ان تلعب دورا ايجابيا فعالا في اسناده . فما هي طبيعة وابعاد التحول الذي يجري في عالم اليوم ؟

سأقتبس هنا رأيا للعالم الفرنسي جان بيير فجيير .

« لقد قيل مرارا وتكرارا دون ان يكون هناك ادراك تام بان ثورة العلم والفلسفة في عصرنا لا مثيل لها في كامل التاريخ البشري . ما هي قيمة التحول الايديولوجي لعصر النهضة بالمقارنة بالثورة التي جاء بها اينشتاين او ثورة فيزياء الكم ؟ ما هي قيمة رحلات ماجلان بالمقارنة باستكشاف المجموعة الشمسية ؟ وما هي قيمة التغييرات الاجتماعية لعصر النهضة بجانب موجات المد العظمى للسياسة المعاصرة ؟ او قيمة حركة الاصلاح بالمقارنة ببناء الاشتراكية وتحرير العالم من الكولونيالية » .

ان الابعاد التي يحددها هذا التعريف تبدو هائلة . ومع ذلك فان قوة الكلمات التي تنبأ بهـا ماركس وانجلز قبل اكثر من قرن تبقى تنقلنا الى صعيد اخر تماما يجعل من هـذا التحول حدثا فريدا في تاريخ الانسـان حقا . فالنظام الراسمالي في راي ماركس هـو « الفصل الختامي لمرحلة ما قبل التاريخ للمجتمع البشري » . اما انجلز فانه يعتبر التحول النهائي من الرأسمالية الى الاشتراكية هو الذي سـيميز الانسان ويفصله نهائيا واخيرا عن « بقية المملكة الحيوانية » .

السؤال الذي وضعناه لانفسنا في البداية اذن اخذ يكتسب الان بعض التحديد . لذا فانه يمكن ان يوضع الان بهذا الشكل : ما هي العناصر الفنية التي يمكن ان نستعيرها من التراث لتدعم هذه العملية العالمية لبنـاء الاشتراكية وتحرير العالم من الكولنيالية ؟ لتطابق هذه الثورة العلمية والفلسفية التي لا مثيل لها في كامل التاريخ البشري ؟ هذا التجاوز لمرحلة ما قبل التاريخ للمجتمع البشري ؟ او هـذا التحول الذي سيفصل الانسان نهائيا واخيرا عن بقية المملكة الحيوانية ؟

انه لامر طبيعي وحتمي ان يتصف الجواب بشمول يتجاوز كل التحديات السابقة التي ارتبطت بمسالة التراث

سأقتبس هنا جوابين . الاول من وجهة النظر الفنية والثاني من وجهة النظر السياسية يقول ارنست فيشر :

« هناك حاجة الى وسائل تعبير جديدة لتصوير الوقائع الجديدة . ان من الجمود النظري ان نفرض بان الفن الاشتراكي يجب ان يواصل كل اشكال الفن وخاصة تلك التي لعصر النهضة والواقعية الروسـية للقـرن التاسع عشر .

لقد انتجت النهضة فنانين عظاما . ولكن لم لا يتعلم الفن الاشتراكي ايضا من النحت المصري او الازتيكي ، من الرسومات والتخطيطات الاسيوية والشرقية ، من الفن القوطي ، من الايقونات من مانيه وسيزان ومور وبيكاسو ؟ ... فالمسألة هي ليست تقليد أي اسلوب بل صهر اشد العناصر تنوعا في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلا واحدا ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي . ان كـل التمسك النظري الجامد بطرق فنية معينة مهما كانت ، هـو على خلاف مع مهمة تحقيق تركيب اندماجي لنتيجة الاف عديدة من سني التطور البشري وتصوير المضمون الجديد في اشكال جديدة .

ماذا يحدث اذا اخذنا كل هذا التراث من الاحيائية البدائية حتى النحت المصري والفن القوطي ومن مانيه وسيزان حتى مور وبيكاسو كنقطة انطلاق لخلق تركيب اندماجي في الفن او وسائل تعبير جديدة لتصوير الوقائع الجديدة ؟

اننا سنقف امام خليط متباين من الاشكال والمضامين والقيم والحسية . ان المشكلة التي تواجهنا لن تكـون مسـألة انتقاء نمط معين منها . اننا ملزمون كما يقول فيشر بالتعلم منها جميعا . المشكلة التي تواجهنا اذن ستكون فهم هـذا الخليط المتنوع من الاشكال في وحدته الكلية ـ اكتشاف علاقة تربط بين اجزائه اذا كانت هناك علاقة ، او اكتشاف القانون او النظام الذي تطور بموجبه، اذا كان هناك قانون و نظام . وعندما نصل الى هـذا الحـد فان علاقتنا مع هذا التراث المتنوع الموحد وموقفنا منه ستتغير ، لاننا اذا اكتشفنا العلاقات التي ترتبط بها اجزاء هـذا التراث والقانون الذي تتطور بموجبه فاننا سنستطيع حينئذ اكتشاف الخطوة القادمة او التنبؤ بها.

ان التراث حينئذ لن يكون مجرد أجزاء مستقلة متميزة تملك ملامحها الخاصة بها فحسـب بل تكـوين اندماجي يختلف نوعياً عن الاجزاء المكونة له . اننا سنجد انفسنا امام ظاهرة جديدة ، امام تحول نوعي .

سأقتبس رايا اخر من لينين :

« اذا لم نفهم بوضوح باننا لا نستطيع بناء ثقافـة بروليتارية الا بمعرفة دقيقة للثقافة التي خلقتها البشرية في كامل تطورها ، والا بأعادة صياغة تلك الثقافة ـ اذا لم نفهم ذلك ، فاننا لن نستطيع حل هذه المشكلة . ان الثقافة البروليتارية يجب أن تكون نتاجا للتطور الطبيعي لكنوز المعرفة التي جمعتها البشرية تحت نير المجتمع الرأسمالي والمجتمع الاقطاعي والمجتمع البيرقراطي » .

ان بناء الثقافة البروليتارية مرتبط اذن « بمعرفة دقيقة لكامل الثقافة التي خلقتها البشـرية » وبأعادة صياغتها و « تطورها الطبيعي » فماذا يعني ذلك ؟ او ماذا تعني بشكل خاص عبارة التطور الطبيعي ؟

يفسر لينين معنى التطور في مكان اخر بأنه التطور الذي يعيد ظاهريا المراحل التي سـبق أن مرت ، غير أنه يعيدها خلافا لذلك على اساس اعلى ، التطـور .. بأشكال حلزونية ، وليس بخط مستقيم التطور بقفزات ،



نكبات ، ثورات ، انقطاعات المواصلة ، تحول الكم الى النوع، ان فيشر اذن حينما يرى الطريق الى وسائل جديدة في التعبير عبر « صهر اشـد العناصر في الشكل والتعبير في كيان الفن » وعبر التعلم من الفن المصري والفوطي حتى مورويبكاسو ، وعبر تحقيق تركيب اندماجي لنتيجة الاف عديدة من سني التطور البشري ، فانه لا يختلف في هذا عن لينين الذي يرى ان الطريق لبناء الثقافة البروليتارية يكون عبر « معرفة دقيقة بالثقافة التي خلقتها البشرية في كامل تطورها » و « صهر اشد العناصر تنوعا في الشكل والتعبير في كيان الفن » يجب ان يقودنا الى وسيلة تعبير جديدة تماما تختلف كليا عن العناصر المكونة لهـا .

وهكذا فان المرحلة الحاضرة في بحثها الواسع عن تراث تستعيره من كامل التاريخ البشري تجـد نفسـها فجاة امام حقيقة جديدة اساسية بشـان التراث . ان هذه المرحلة خلاف المراحل السابقة من تاريخ الانسان تجد نفسها امام ضرورة اجراء تحول نوعي في التراث او خلق تراث جديد تماما .

كيف السبيل الى تحقيق هذا التحول النوعي ، خلق هذا التراث الجديد؟ مرة اخرى يجب ان نرجع في مسعانا في فهم سلوك الاشكال الفكرية الى الاسس التي نبعث منها، تناقضات الحياة المادية ، والصراع بين القوى الاجتماعية للانتاج وعلاقات الانتاج، ففي هذه التناقضات وهذا الصراع فقط يمكن ان نجـد التفسير الصحيح لتحول الفن عن تقاليد النهضة والتقاليد الاغريقية الرومانية في مطلع هذا القرن . غير اننا نجـد فيها ايضا ــ وهو المهم هنا ــ ما يشير الى السـبيل الذي يمكـن ان نخطو فيه خطوتنـا القادمة . ويوضح ماركس هنـا ماله صلة بالذات حين يضعها بشكل سـؤال هـو : هل ان النظرة الى الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي كيفت الخيال الاغريقي والفن الاغريقي ممكنة في عصـر المكائن الاتوماتيكية والسـكك الحديدية والقاطرات والتلغراف الكهربائي ؟

التقاليد الاغريقيـة وتقاليد النهضـة فقدت ضـرورتها الموضوعية نتيجة لتطور القوى الانتاجية العصر الحديث يتطلب نظرة جديدة الى الطبيعة وعلاقات اجتماعية جديدة تطابق التطور الجديد في قوى الانتاج ، وبالتالي يتطلب خيالا جديدا وفنا جديدا يجسد هذه النظرة ويسند هذه العلاقات . فما هي هذه النظرة الجديدة الى الطبيعة ؟ والعلاقات الاجتماعية الجديدة ؟ .

ان الاجابة على هذا السؤال تعود بنا من جديد الى ما اسميناه بالشرط الابدي الذي تفرضه الطبيعة على الوجود البشري . واعني عملية العمل التي ينتج البشر بواسطتها احتياجاتهم والتي تفرض عليهم علاقات معينة مع الطبيعة وفيما بينهم . لقد تغيرت هذه العلاقات كما رأينا بوجهيها الطبيعي والاجتماعي مع تغير القوى الانتاجية وتطورها . لقد وصلت الان مرحلة فريدة حقا في هـذا التطور . فالبشر في علاقاتهم الاجتماعية ينتقلون الان من شكلها الفردي القديم الذي اتسم به منذ قيام الحضارة حتى الان الى شكل جماعي اشتراكي جديد . وهي في علاقاتهم مع الطبيعة ينتقلون من مستواهم الماكروسكوبي اي المستوى المرئي بالعين المجردة ، الى مستواها الذري اي مستوى العمليات الطبيعية . ان الفن الجديد للانسان يجب ان يسند هذا الشكل الجماعي الاشتراكي من العلاقات الاجتماعية ويجب ان يعبر عن هذا المستوى الجديد من العلاقة مع الطبيعة والنظرة التي تجسده ، تماما كما سند الفن القديم للانسان الشكل القديم الفردي من العلاقات الاجتماعية وعبر عن الشكل القديم من علاقة الانسان مع الطبيعة ــ اي الشكل الذي تعامل به الانسان مع المستوى الماكرسكوبي (المنظور بالعين المجردة) للطبيعة والنظرة التي تجسـده . وهكذا فبينما كانت النظـرة القديمة للطبيعة التي جسدها الفن القديم هي نظرة سحرية اسطورية غيبية ، فأن النظرة الجديدة للطبيعة التي يجسدها الفن الجديد يجب ان تكون نظرة علمية دايلكتيكية ــ نظرة تعامل الطبيعة لا ككيان مؤلف في جوهره من مواضيع جاهزة ثابتة بل ككيان من عمليات ، وتنظر الى المادة لا ككتلة صلدة فحسب بل كشكل مكثف من الطاقة .

فالفن الجديد اذن بنقضه للنظرة القديمة للطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي ارتبطت بها ، برفضه للشكل الفني الذي تكيف بهما . بهذه القفزة وهذا التحول النوعي يصبح « التطور الطبيعي للثقافة التي خلقتها البشرية في كامل تطورها » .

فمن الواضح، كما قال برتولد برخت، اننا لانستطيع العودة الى اشياء في الماضي بل يجب ان نتقدم نحو تجديدات حقيقية ، فلقد كان للبرابرة فنهم (لذا) فلنخلق فنـا آخـر .

(*) البحث الذي القاه السيد محمود صبري في المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب الذي عقد ببغداد في نيسان ١٩٧٣ .

بيكاسو والبيكا

الحديث عن بيكاسو هو الحديث عن تاريخ الفن الحديث ، في فترة طويلة من الزمن تمتد قرنا تقريبا ، كان بيكاسو خلالها ، الاسم الاكثر وضوحا وشهرة على الرغم من توارد الاتجاهات الفنية الكبرى ، الوحشية ، التكعيبية ، الدادائية ، السريالية ، التجريدية والبصرية ، وعلى الرغم من ظهور أعلام في الفن بلغوا مجدا وشهرة وامدوا نسغ الفن الحديث باتجاهاتهم المبتكرة مثل ، سيزان ، فان غوغ ، غوفان ، ماتيس ، بول كلي ، سلفدور دالي كاندتنسكي ، وفاساريللي .

فمن هو هذا الفنان الذى ابتدأ الرسم في الرابعة من عمره وتوقف عنه في الثانية والتسعين تاركا تراثا ضخما من الاعمال الفنية في الرسم والتصوير والحفر والنحت وفي ديكور المسارح والخزف ، يمارس فيها أغرب التقنيات واعجب الاساليب مكونا اتجاها فريدا لاينتمي الىمدرسة او مذهب ولا يأخذ عن سلف او صديق ، متجاوزا كل مبادىء علم الجمال وقواعد الفن ، متنكبا جمال الواقع والطبيعة والاشياء ، ساعيا وراء جمال لا يراه الا هو ولا يستطيع غيره نقله والتعبير عنه ؟ ..

ولد بابلو رويث بيكاسو عام ١٨٨١ في مالقة ودرس الفن في اكاديمية برشلونة ، ومنذ ان اصبح في العشرين صارت باريس مجال نشاطه وتطوره .

لقد ارتبط اسم بيكاسو دائما بصيغة التفضيل ، فهو اطول الفنانين عمرا ، وابتدأ اصغرهم سنا ، وعاش اغناهم شهرة ومجدا ، ومضى عمره فكان اغزر الفنانين انتاجا واكثرهم تعلقا بفنه وبحياته . ثم هو اكثرهم تناقضا ، ينزوي عن الناس لا يقبل عليهم الا نادرا ، ويتفقد اخبارهم بشغف وحب . يقبل على النساء بنهم وحنان وفي أعماقه انفصال عن التزام الحب مهما كان نوعه ، ويعتمد العلم والعقل ، ويؤمن بالخرافات والاوهام . مقتر متقشف ويتبرع بالملايين . يقدس الواقع ويكرمه في اعماله وافكاره ثم يمارس تحطيمه وتشويهه والعبث به بقسوة لا ترحم . هذا هو بيكاسو الذى يتحدث عنه الناس في كل مكان ، ويتبعون المزيد من اخباره .

يقول ايليا اهر نبورغ : « لم يسبق لاى فنان أن عرف المجد العالمي في حياته كما عرفه بيكاسو . فالتلاميذ في مدينة كيوتو اليابانية الى ريودى جانير والبرازيل يعرفون اسمه . ولقد اغتنى لصوص باريس وسيدني باللوحات المزورة بتوقيع بيكاسو ، وبحلم محافظو متاحف مكسيكو وبراتيسلافا بأن يعلقوا لوحة حقيقية من اعماله في اروقة متاحفهم ، وترابط على ابوابه ليل نهار مجموعات من المصورين . وتنظم معارض هامة للوحاته في باريس وطوكيو وفي روما ونيويورك وفي مكسيكو وزوريخ . كما أن أعظم شعراء فرنسا ، ابوللينر ، وماكس جاكوب وبول ايلوار قد أهدوا اليه قصائدهم . ان باستطاعة بيكاسو دون أن يتعرض لاية عقوبة ، أن يطبع أوراقا مالية ، اذ يكفي ان يضع توقيعه على اية قطعة من الورق حتىتصبح أغلى من النقد الاميركي . »

على أن كثيرا من الناس ومنهم النقاد والفنانون والاساتذة والسياسيون ، يرفضون بيكاسو اشد الرفض، يرفضون هذا العبث والتشويه، هذه الشناعاتوالخطوط المجنونة ، ثم هم يمنعون اطفالهم عن رؤية أعماله « خشية عليهم من فساد الذوق أو تحاشيا لرؤية الاحلام المفزعة.»

ومع ذلك فان اية ورقة عليها بضعة خطوط ملونا مذيلة بتوقيع بيكاسو تساوى عشرات الالوف ، بل بلغت قيمة بعض لوحاته بضعة ملايين .

لقد اقسم تشرشل ان يشتم بيكاسو لو التقى به . ومع ذلك فان (التيت غاليرى) في لندن يضم مجموعة رائعة من اعمال بيكاسو .

ولقد حاول ترومان أن يحقر بيكاسو ويضعف من شأنه ، ولكن اعمال بيكاسو الموجودة في متحف الميتروبوليتان وغوغنهايم هي اثمن الاعمال الموجود فيهما .

سوية

عفيف بهنسي



ولم ينج بيكاسو من تهكم خرتشوف نفسه مع ان متحف الايرميتاج في ليننفراد ومتحف ترتياكوف في موسكو يزهوان باعماله من المرحلة الزرقاء .

ولكن هذا الانسان الذىلاقى ملايينالمعجبين وتعرض لملايين الساخطين لم يكن نمرودا ولا سفاحا ، بل كان انسانا يسعى وراء الحياة الفطرية البريئة فياسلوبعيشه وشكل علاقاته مع الاخرين ، وكان يصل في ذلك أحيانا الى حدود التطير ، ولقد ذكرت زوجته فرانسواز جيلو بعضا من هذه الاوهام والتصرفات .

فاذا القيت قبعته باهمال فوق السرير فذلك يعني ان شخصا من الدار سيموت قبل نهاية العام ، واذا فتحت المظلة في الغرفة سهوا كانت الكارثة وكان لابد للجميع من الدوران ضمن الغرفة عدة مرات واصابع أيديهم على بعضها وهم يرددون (لجارتو لجارتو) كتعويذة لطرد الشر .

وكان يجب عدم وضع الخبز على المائدة بالمقلوب والا تهدد المنزل بمصيبة .

واذا اتفق وضحك احد الاطفال اثناء القيام بالطقوس الدينية فكان عليهم ان يبتدؤوها من جديد .

وكان بيكاسو يحرص على الا يقع جزء من اظافره المقصوصة أو خصلة من شعره بين يدى شخص آخر خشية أن يصبح له سلطان معين عليه ، وكانت الطريقة الوحيدة لتفادي هذا الاحتمال هي حرقها ، مما كان يجعل بيكاسو ينتظر اشهرا طويلة قبلان يحلق شعر راسه اذ لم يكن يأمن لاى حلاق آخر سوى ذلك الحلاق الاسباني الذى اعتاده من زمن بعيد ، فكان يقص له شعره ويجمعه في كيس صغير ، ولا يعلم حتى اليوم كيف كان يتخلص من الخصلات المقصوصة وكان يعلق اهمية كبيرة على هذه الخصلات المقصوصة لان الشعر عنده رمز للرجولة مثل شمشون .

ولم يكن بيكاسو بخيلا ، ونحن نشهد اليوم بذلك ، وقد اوصى بثروته من روائع اللوحات لاشهر الفنانين ، أن تمنح لمتحف اللوفر ، كما وهب سكان برشلونة متحفا من اعماله الرائعة ، ولكنه مع ذلك كان يكتفي احيانا ببذتين باليتين ، وقد كان سرواله مرة باليا لدرجة أنه تمزق عندما انحنى ليدخل السيارة فأمسك بمعطفه بحيث يخفي ما بسرواله من تمزق ، وطوال الاسبوع كان يرتدى المعطف رغم موجة الحر الشديدة التي كانت سائدة كي لا يغير سرواله .

اما علاقته بالمرأة فانها تتطلب حديثا طويلا ، ولقد قيل ، وراء كل رجل عظيم امراة . أما بيكاسو فان جيشا من النساء وراءه ، كن ملهماته طوال حياته الفنية . ولابد من ذكر اهمهن ممن حملت لوحاته الكثيرة أسماءهن .

واول فتاة احبها كان اسمها فرناند أوليفيه التقى بها في أحد سوارع باريس عام ١٩٠٤ وكانت في العشرين من عمرها ، ثم هجرها لخيانتها .

ثم تعرف على مارسيل وكان يدعوها باسم ايفا وهي امراة جميلة غامضة ، ماتت بالسل عام ١٩١٦ . وأثناء سفره الى روما مع كوكتو لاعداد بعض ديكوراتالمسرحي دياغيليف تعرف على أولغا كوكلوفا Khoklova الروسية وتزوجها عام ١٩١٧ وانجب منها ابنه البكر باولو وكان ذلك عام ١٩٢١ ، ولكن أولغا الفنانة كانت مولعة بعالم الصخب بينما ارادها هو محتشمة بل متحجبة ، ثم آثر هجرتها مؤقتا منصرفا لمصاحبة مارى تيريز وولتر Wolter التي التقي بها في الطريق عام ١٩٣١ واستمرت علاقتهما خمسة عشر عاما لم يشتركا خلالها في مسكن واحد ، ولكنه عندما انجب منها عام ١٩٣٣ ابنته مايا ، طلق اولغا وانصرف الى معاشرة دورا مار Dora Maar التي شاهدها في مقهى الدوماغو تمارس لعبة السكين .

وفي مطعم ما التقى بالممثل الين كوني وكان بصحبته فتاة صغيرة اسمها فرانسواز جيلو F. Gilot كانت

مولعة بالرسم فدعاها الى مرسمه وهناك استسلمت للحب والتعرى امامه للرسم فلم يلبث ان تزوجها دونما عقد عام ١٩٣٩ وانجب منها كلود عام ١٩٤٠ وبالوما عام ١٩٤٢ ويعني الاسم بالاسبانية « الحمامة » نسبة الى حمامة السلام التي رسمها لمؤتمر السلام الذى كان بيكاسو يشارك فيه عندما كانت فرانسواز في المستشفى تنجب ابنته .

وفي عام ١٩٥٣ قررت فرانسواز ان تهجر بيكاسو مع ولديها لانها لم تطق (التمثال الاثرى الذى لم يحب في الحقيقة احدا سوى نفسه) على حد قول دورا مار . ثم ظهرت جاكلين روك التي فهمت بيكاسو اكثر من غيرها واحبته اكثر من اي امراة وكانت ترفض ان تناديه باسمه بل بالسيد على الرغم من انه عقد عليها وتزوجها . ولقد عبر بيكاسو عن سعادته بحبها في رسومه الكثيرة التي تمثلها والتي سجل فيها مراحل حبه لها . ولقد اثاره فيها انسجامها مع فنه ، فمع أن هذه الرسوم المشوهة لا تتلاءم مع جمال زوجه الشابة الا انها سرعان ما اخذت هي نفسها تنفعل بها وتفضلها على التصوير الواقعي المجمل . على أن عشرات اللوحات مازالت تحمل اسم زوجاته ونسائه واطفاله وصديقاته ومنها كثير يحمل صورته الشخصية وهي جميعها سجل صادق على تطور البيكاسية حياة واسلوبا .

هذه هي الصورة الداخلية لبيكاسو الانسان اما الصورة الداخلية لبيكاسو الفنان فهي التي نسميها البيكاسية والتي سنحاول تقديم الخطوط الكبرى لها .

لقد تضافرت على تكوين البيكاسية عدة عوامل مجتمعة ، ومن هذه العوامل، العامل التاريخي المتمثل في تكوين بيكاسو القومي هذا التكوين الذى حققه التاريخ الاسباني ، الايبرى والعربي وامتداداته الافريقية . والعامل الثاني هو عامل العصر والقرن العشرين ، ولقد تجلى هذا العامل بعد انتقال بيكاسو الى باريس في بداية هذا القرن لكي يعيش في مونمارتر بين عشرات الفنانين الفرنسيين وغير الفرنسيين ممن صنعوا تاريخ الفن في هذا القرن ، في مناخ مشبع بالتحدى والرفض والتجاوز والثورة .

ثم العامل الايديولوجي الذى تمثل في موقفه النضالي التقدمي وانتسابه الى الحزب الشيوعي الفرنسي .

عندما اقتنى فلامنك بعض الاقنعة الافريقية عام ١٩٠٥ تأثر بها ماتيس وديران في بعض اعمالهما وانتقل ذلك على ما يبدو الى بيكاسو وبراك ، ولقد تمثل تأثير هذا الفن عند بيكاسو في لوحته الشهيرة (آنسات افنيون) .

ولقد كثر الحديث عن هذه اللوحة التي تتضمن طابعين مختلفين ، الطابع الايبرى والطابع الافريقي ، وقيل ان بيكاسو قد تأثر بهذين الفنين . ولكن غير ترود ستاين G. Stein الكاتبة الامريكية وصديقة بيكاسو تقول :

« يجب أن لاننسي ابدا ان الفن الافريقي ليس فنا ساذجا، بل هو فن أصيل يرتكز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية ، لقد اوجد العرب المسلمون ثقافة وحضارة الافريقيين وهكذا فان الفن العربي الذى كان غريبا عند ماتيس بقي عند بيكاسو الاندلسي شيئا اليفا واضحا وناميا » .

والحق اننا لو اجرينا مقارنة بسيطة بين بعض اعمال بيكاسو وبعض الرسوم العربية لاتضحت لنا القرابة المدهشة بين تحريفات بيكاسو وبين تجريدات الفن الاسلامي .

ان صورة الجاموس الموجودة في كتاب عجائب المخلوقات للقزويني تحمل نفس المبادىء التي نهجها بيكاسو في صورة (الصديقة) وفي صورة (آنسات آفنيون) .

ولعل التقاء البيكاسية مع الفن العربي يكمن في محاولة التحوير المشتركة بينهما ، ولقد أيد هذا الالتقاء دولوره Delorey في مقاله الكبير تحت عنوان بيكاسو والشرق المسلم والذى نشره عام ١٩٢٥ في مجلة الفنون الجميلة ، وفيه يقول :

« انه لمن الملاحظ أن ثمة أسبابا مشابهة لتلك التي عند المسلمين كانت وراء التكعيبية . ففي اللوحات التي يغلب عليها التحوير ، والتي لاتكاد تبين فيها ملامح الموضوع الاساسي ، فلا نتعرف على القيثارة أو على المشرب او على الزجاجة أو على شبح انسان ، اذ تصبح أشكالا من الوهم في عالم لا نستطيع رغم كل شيء أن نتجاوزه » ثم يردف قائلا : « نستطيع القول أن بيكاسو كان مسلما متعصبا ، ففي لوحاته التي تحمل طابع (الطبيعة العامة) فانه يسعى جهده لكي لا يقف يوم الحساب الاخير وجها لوجه أمام مخلوقاته فيجبر على بعث الحياة فيها » . والحق أن علاقة بيكاسو التاريخية بالعرب واضحة اشد الوضوح ، فلقد ولد في مالقة التي ظلت عربيةزهاء سبعة قرون، والتي تمتاز بآثار وصناعات عربية مازالت قائمة حتى الان . وها هو يحمل اسم امه الاندلسية (بيكاسو) الاسم الغريب عن الاسبانية ولعله محرف كغيره من الاسماء الاسبانية الكثيرة عن العربية . ولقد تحدثت غير ترود ستاين واكد دولوره ، الجذور العربية البيكاسية ، ونوه بذلك مؤرخو بيكاسو وأصدقاؤه من أمثال زرفوس وكاسو والشاعر ابو للينير الذى قال كلمته الشهيرة « لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو العربية » .

انتقل بيكاسو الى باريس عام ١٩٠١ واستقر فيها منذ عام ١٩٠٤ وهناك تعرف على اسلوب الانطباعيين واعجب باسلوب تولوز لوترك ورونوار ، ثم اطلع على أعمال الوحشيين ، وأسس مع براك ، دون اتفاق مسبق،

اتجاها اطلق عليه اسم التكعيبية ، وانجذب بيكاسو نحو السريالية ثم عاد الى الكلاسية المحدثة .

هـذا هـو المناخ الفني في باريس ولعله اسـتوعبه بسرعة واضاف عليه الكثير ، حتى اذا جاء عام ١٩٢٥ كانت البيكاسية قد صلب عودها واستقرت اتجاهـا مسـتقلا متميزا ، واستمر تعمق جذورها وتطور حتى آخر لحظـة من حياة بيكاسـو .

لقد عاش بيكاسـو في قلب الثورة الفنيـة فكان ضميرها الذى امتد دائما نحو المستقبل . لقد قال ايليا اهر نبورغ مرة « نستطيع مقارنة بيكاسو بأينشتاين الذى صنع ثورة والثورة البيكاسية لم تغير الفن فقط بل غيرت عيون الناس في عصره .... ان لي الحق ان أوكد بشكل علمي نوعا ما ، أن بيكاسـو هـو الفنان المعبر عن القرن العشرين » .

ـ ولننتقل بعد هذا الى العامل الايديولوجي ، لقد عانى بيكاسو مرارة العيش في بداية حياته في باريس وعاشر الناس الكادحين والمتعبين من المهرجين والعاملين في برشلونة وفي باريس ، فصورهم بألوان زرقاء قاتمة وبأوضـاع بائسة مثيرة واطلق على أعماله المرحلة الزرقاء التي تعتبر أصدق الاعمال الواقعية الاشتراكية على الرغم من تنفيذها قبل تطبيق الماركسية في العالم .

واستمر بيكاسو في تقديم أعمال ملتزمة حتى عـام ١٩٣٦ حيث حصلت كارثة مدينة غرنيكا عاصمة بـلاد الباسك ، فاتخذ بيكاسو موقفا وطنيا معاديا قام بتسجيله برسـم لوحته الكبيرة الفرنيكا الموجودة حاليا في متحف الفن الحديث بنيويورك، ولقد عبر فيها عن الذعر والقسوة كما صـور كابوس الظلم ، وعبر عن ذلك بالثور يرمز به الى صفات الطيارين النازيين والفاشيست الهائجين والذين قصفوا غرنيكا بقنابلهم ، ويرمز الحصان الى ارض اسبانيا التي جرحت ، اما الوجه الصارخ والذراع التي تحمـل المصباح فيشيران الى الضمير الانساني الذى يفضح هذه المآسي ويسجل ثورته وحنقه عليهـا .

ثم انتسب بيكاسو الى الحزب الشيوعي عام ١٩٤٤ بعد تحرير باريس واشترك في مؤتمرات السلام واصبحت الحمامة التي رسمها ، شعارا للسـلام مازال منتشـرا ومستعملا حتى الان .

ولقد كان على بيكاسو وقد اصبح شيوعيا ان يتبع الاسلوب الواقعي الاشتراكي الذى سـار عليـه الفنانون الشيوعيون في الاتحـاد السوفياتي ثم في باقي البـلاد الاشتراكية مثل المانيا وبلغاريا .

ولكن بيكاسو لم يتخل عن بيكاسيته كما لم يتخل عن مذهبه التقدمي ، بل اعطى الفن الاشتراكي مفهومـا جديدا حلله غارودى وتبناه ودعا الى نشره في نطـاق الماركسية الجديدة ، وهي بحسب تفسير غارودى ، لاتنكر



القيمة الذاتية للخلق الفني ، ولهذا فان ثورة بيكاسـو الفنية لم تكن ضد الواقعية الاشـتراكية ، ولكنها كانت ثورة على الواقع . كانت ثورة بيكاسو على النزعة الاكاديمية التي تقوم على المحاكاة والانصياع للمثل القائم في أعمـال فنية سابقة وماضية .

لقد نادى بيكاسو بأولية الخلق على المحاكاة، والحفاظ عـلى طبيعة الفن كفن ، ويقول في ذلك « الطبيعة والفن شيئا مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيىء نفسه ، ونحن نعبر بواسطة الفن عن مفهومنا لما نعتقده في الطبيعة » .

لقد أصبح من الضرورى أن تتركز مهمة الفنان في بناء عالم جديد ، مستفيدا من مداركه وخيالاته وذكرياته عوضا عن المحاكاة والتكرار . هذا هو المقصـود بالثورة الفنية الاشتراكية .

وتتجلى ثورة بيكاسو في الفاء جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية . لقد أصبحت الرؤية مرتبطة بقانون المنظور ، فجعلها بيكاسو مرتبطة بالرؤية المتحركة وبالمكتسبات الذهنية والخيالية ، ولهذا أخذ بيكاسـو يرسم الاشياء من الداخل والخارج ، من الامام والخلف من الاعلى والاسفل .

وعلى هذا كان بيكاسو ثائرا وليس مشوها ، لقد ثار على بنية الشكل وثار على السكونية في الموضـوع ، كما افسح المجال للرؤية المتعددة الجوانب في وقت واحـد . لقد أكد بيكاسو على الوجود الانساني بواسطة الانسـان نفسه ، ولكن مع تأكيد حقه كمبدع في خلق حقيقة أخرى خارج الطبيعة ، اذ لايكون المصور الثورى الحقيقي ثوريا

بمجرد توجيه فنه لنوع آخر من الفن ، بل عند توجيه فنه ضد الاوضاع وضد العالم الناتج عنها . ويقول بيكاسو : « لم أعتبر الفن في يوم من الايام مجرد وسيلة للترفيه والتسلية ، لقد رغبت دائما ان أتوغل اكثر فأكثر كي أفهم العالم والناس ، عن طريق الرسم » .

وهكذا فان بيكاسو قد حرر الفن الملتزم من الواقعية النقلية ، واعتبر العمل الابداعي الحر أساسا للالتزام الصادق . ولقد عبر بيكاسو عن موقفه الفني الذى يرفض اية تبعية او منهجية بقوله :

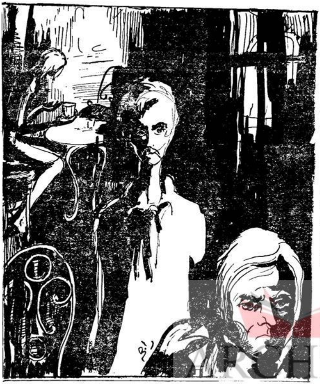
« اني أضع على اللوحة مايتراءى لي من الرؤى المفاجئة التي تفرض نفسها على مخيلتي فلست أعرف مقدما ما سأصوره كما اني لا اقرر مقدما اى الالوان سأستخدم . ففي كل مرة أبدأ فيها لوحة أشعر كأني اقذف بنفسي في الهاوية ، ولست أدرى ما اذا كنت سأقع واقفا على قدمي . وفيما بعد فقد آخذ في تبيان ثمرة عملي .. » .

ولكن بيكاسو لا يؤمن برسم مجرد عن فكرة او واقع فهو يقول : « ولابد أن تبدأ دائما بموضوع ، وبعد ذلك يمكنك أن تبعد كل آثار الحقيقة الظاهرة دون أن يكون في ذلك اية خطورة ، وذلك لان فكرة الموضوع ستكون حتما قد تركت أثرا لا يمحى » .

والواقع كما يقول احد الكتاب . ان عثور بيكاسو على صديق جديد أو سكناه في منزل جديد أو اقتناءه كلها او قطعة أثاث ، كل هذا يؤدى الى حدوث تبدل في الاسلوب أو اللون أو الفكرة لديه .

هذه هي اذن العوامل التي شكلت البيكاسية عبر مراحل متعاقبة أطلق عليها تسميات مختلفة وبقيت مع ذلك منضوية تحت اسم واحد هو (البيكاسية) التي عاشت زاهرة خلال هذا القرن على يد مبدعها الذى توقف عن الابداع مؤخرا بعد ان ضمه قبر متواضع في حديقة قصر فوفن آرغ Vauvenarges عند مصب نهر الرون في السابع من شهر نيسان عام ١٩٧٣ .

فتوقفت اليد المبدعة الجبارة عن المزيد من الانتاج لتفسح المجال الى أقلام الكتاب والنقاد لتحكي قصة بيكاسو وتفاصيل البيكاسية بما لا حد له من الكلمات والافكار ، ولسوف تمر قرون طويلة قبل أن تكل أقلام الكتاب عن متابعة الحديث عن ظاهرة من أهم الظواهر الفنية في تاريخ الفن ، هي ظاهرة البيكاسية .



لم تكن صالة المقهى العليا مزدحمة في تلك الساعة من النهار . كان يسمع ــ من حين لاخر ــ اصواتا متفرقة، ووقع اقدام ، وصوت الماكينة الحاسبة في اسفل .

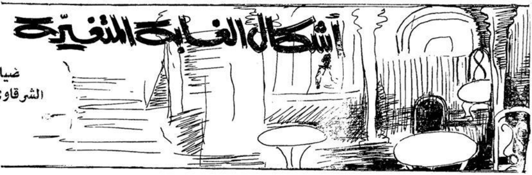
ادار مقبض النافذة النحاسى،ودفع المصراع الزجاجي قليلا فتدفق هواء ساخن لامس وجهه وحرك رمادالسجائر فى المنفضة : يلتمع لونها الاصفر في الضوء الساقط عبر الزجاج .

اندفع بعض الطلبة المتظاهرين من شارع جانبي ، وتفرقوا فى الميدان . ورأى الجنود : يرتدون ملابس كاكية غامقة وخوذات رمادية تلتمع في الشمس ، يندفعون من الشوارع الجانبية ويملأون الميدان .

أشعل سيجارة ، وغرس مؤخرةعود الكبريت المشتعل في رماد السجائر التصق بعض الرماد بأصابعه ، وظلت شعلة العود ساكنة لحظة ، ثم اهتزت مع تدفق الهواء الساخن خلال فتحة النافذة .

سمع صوت اقدام تصعد الدرج الخشبي . ميزبين وقعها صوت حذاء نسائي . فكر : ولد وبنت . كان الطلبة المتظاهرون قد بداوا يقذفون الجنود بالطوب . يرى بعضهم يختبيء في حديقة صغيرة وسط الميدان .

توقف وقع الاقدام على الدرج الخشبي . سمع صوت الماكنة الحاسبة فى أسفل . وكانت شعلة عود



أشكال الغابة المتغيرة

ضياء الشرقاوي

تثبت ، وتواصل التقدم الى اسفل نحو الرماد .
الكبريت تتقدم ببطء ، تهتز مع الهواء الساخن ، ثم
فكر في ان يطلب كوبا اخر من الشاى . ازاح الكوب الفارغ جانبا . انزلق الطبق فوق سطح الفورميكا الازرق الناعم ، ومال الكوب على جانب قليلا . سمع صوتهما ـ يهمسان ـ خمن بأنهما جلسا الى المنضدة الاخيرة ، قريبا من الدرج الخشبي .

كان الميدان يمتلىء بالطلبة المتظاهرين والجنود الذين اخذوا يتدفقون من الشوارع الجانبية بملابسهم الكاكية اللون وخوذاتهم الرمادية . غادر المنضدة ، وعبر منضدة اخرى كي لايمر بهما . وحين اقترب من الدرج الخشبى فكر في ان يلقى عليهما نظرة سريعة .

اخذت تلاحقه مرة اخرى . يحس بها تسرع الخطى وراءه . يسرع فتسرع . ابتسم واخذ يسرع ثم استدار في شارع جانبى . كان الشارع هادئا فابطأ الخطى ، وكان الهواء اقل سخونة ، والضوء اقل توهجا . وفكر في مدى الحماقة التى يرتكبها بهربه بهذه الطريقة ، وقرر ان يقف ويكلمها ويرى ماتريده .

وفى مطعم صغير ، جلس وتناول طعام الغداء . كان الهواء باردا ، والضوء شاحبا . اغمض عينيه قليلا وهو يمضغ الطعام ببطء . ولم يكن هناك رواد آخرون .

وحين انتهى من تناول طعامه ، فكر مرة ثانية فى ان يذهب الى شارع سليمان ويفاتحها الكلام . اخذ يغسل يديه ، وكان الماء البارد يتدفق من الحنفية ويرتطم بالحوض ويبلل ثيابه . ولكنه حين دفع ثمن الطعام وخرج سار مع امتداد الشارع ، عكس الاتجاه الى شارع سليمان . وفكر ان من الحماقة ان يكلمها في تلك الساعة من النهار . وفكر ايضا انها ربما فعلت شيئا ، او سبته بصوت عال امام الناس ، فيضطر لان يضربها ويلقى بها على الارض .

عاد الى المقهى مرة اخرى:كان قد اغلق ابوابه الامامية خوفا من الجنود والمتظاهرين ، ودلف من باب صغير جانبي صعد الدرج الخشبي ، ولم يجد الولد والبنت في الصالة العليا . فكر : لابد انهما انصرفا منذ قليل ، حين راى اكواب الشاى والماء مازالت مكانها لم يرفعها العامل بعد . كان احد الكوبين مازال ممتلئا حتى منتصفه ففكر انهـا كوب الفتـاة .

لم يجلس الى منضـدته السابقة ، بل جلس الى منضدة في اخر الصف الثالث ، بعيدا عن الدرج الخشبى، حيث كان الضوء خافتا . حاول ان يرى الجنود والمتظاهرين فى الميدان ، خلال النوافذ الزجاجية ، ولكنه لم يستطع ان يرى شيئا من مكانه . دفع المقعد الى الوراء قليلا . جلس واغمض عينيه . احس بعامل المقهى يقف امامه ـ على الناحية الاخرى من المنضدة ـ لم يفتح عينيه ، وسمع صوت قدميه فوق الدرج الخشبى .

استيقظ على اصوات كثيرة فى الصالة السفلى ، وصوت الماكنة الحاسبة ووقع الاقدام العالية فوق الدرج الخشبى . كان المساء ، وقد اضيئت المصابيح . راى منضدته السابقة وقد جلس اليها شاب سمين يرتدى جاكتة بنية ، ينحدر شعره الطويل الكثيف على قفاه ، وتجلس امامه فتاة طويلة ـ خمن انها المانية ـ وكانت شقراء ، تسند ذقنها فوق قبضتها . ذهب الى دورة المياه وغسل وجهه بالماء البارد . وراى شابا صغيرا يدلف وراءه، حين مر امام المرآة خيل اليه انه راى جرحا في وجهه ، فكر : لابد انه واحد من المتظاهرين . عاد يغسل وجهه بالماء البارد . كان الشاب الصغير قد دخـل الى دورة المياه واغلق الباب خلفه . ظل صامتا برهة ولكنه لم يسمع صوتا ، وود لو انتظر حتى يخرج ويسأله عن المظاهرة . اخذ يجفف وجهه بالفوطة وكانت مبللة قليلا . وبحث عن المشط في جيبه ولكنه لم يعثر عليه فراح يرتب شعره بكفيـه .

راى الشاب السمين والفتاة الالمانية مازالا جالسين الى منضدته بجوار النافذة الزجاجية ، وكانا يبـدوان مستغرقين في الحديث . تذكر المرآة فقرر ان يذهب. قابل عامل الصالة العليا عند راس الدرج الخشبى وابتسم له، فدس يده فى جيبه واعطاه ثلاثة قروش ، واشار براسه نحو منضدته التى يجلس اليها الشاب السمين والفتاة الالمانية ، فهز عامل الصالة العليا راسه .

كان الميدان يبدو خاليا ، وقد اطفئت فيه المصابيح، او حطمها المتظاهرون وتذكر الشاب الصغير الجريح فى دورة المياه . وفكر لو وجده عند عودته فسيسأله عن

المظاهرة . وكان ضوء الصالة العليا يسقط عبر النوافذ الزجاجية فوق الطوار . وكانت اضواء الصالة العليا ونوافذ البيوت العلوية المضاءة هى كل نصيب الميدان الواسع من الضوء .

سار في شارع سليمان ، وكان مزدحما في تلك الساعة من المساء . تباطأ امام فترينات المحال واخذيرمق مؤخرات النساء ــ خاصة الصغيرات اللواتي يرتدين البنطلونات الضيقة . توقفت واحدة فتباطأ كى يراها ، وتراجعت الى الوراء ثلاث فتيات فوجد نفسه محاصرا بينهن ،تراجع الى الوراء خطوة فضحكن واخذن يتقدمن الى الامام فتوقف مكانه . تقدم الى الامام ولامس احداهن بيده ، وانفلت من بينهن ، فتضاحكن ، وظل يسمع صوت الضحك من ورائه فترة . وقبل ان يصل الى ميدان سليمان خيل اليه انه سيراها واقفة هناك ، ولكنه لم يجدها . وكانت اسطح العربات تلتمع اسفل المصابيح في ميدان سليمان . توقف حتى تفتح الاشارة للعابرين ، ثم اندفع مع رجل وامراتين بين السيارات . احس بيد تربت ساعده . نظر فرآها تقف الى جواره . اخذ يرمقها لحظة وحاول ان يتذكر ، ثم امتلأ بالغضب وفكر لو دفعها اسفل العربات المندفعة . وكان الرجل والمراتان يرمقونه الان ، وكانت احداهن تنظر اليه وتبتسم . فكر انها تسخر منه ومن المراة التى امسكت بيده . فتحت الاشارة للعابرين فعاد يعبر الشارع فى الاتجاه المضاد فصار مواجها لحشد كبير من العابرين ، وكان يحس بها تتبعه ، وكان قد تخلص من قبضتها قبل اندفاعته المفاجئة . وقبل ان تلحق به انثنى الى شارع قصر النيل ، وتبعته . توقف ، ووقفت تجاهه. همست اليه : ساعدنى . تلفت حوله ، وخيل اليه ان كل العابرين يعرفونها . وضع يده فى جيبه وضحك . عاد يسألها ماذا تريد منه ؟ . فقالت له ان يساعدها . ولاحظ ان جسدها العجوز يهتز داخل المعطف ففكر انها تفعل ذلك كى تستثير عطفه وشفقته . ولم يجد مايقوله لها . عاد يفكر في ان يحادثها في الامر مباشرة ــ دون مواربة ــ حتى تدرك انه يعرف . وقال لها انه سيمنحها مكافأة كبيرة . سكنت تجاعيد وجهها لحظة ، ثم ابتسمت ، ارتجفت شفتاها الهزيلتان . وبدت كأنها لا تفهم مايقوله. وقال لنفسه انها لابد ان تبدو هكذا اول الكلام ، ثم تجيبه لطلبه بعد ان تثق به . وسألها : كم تريدين ؟. فأخذت تربت صدره . وخيل اليه ان الناس يرمقونه بأزدراء فسار وتابعته . وذهب بها الى المقهى . حاول ان يسبقها بخطوة او خطوتين . سمع صوتها تناديه ، وراح ينظر الى الرجال والنساء الذين يملأون الصالة السفلى . كان احد العمال يستوقفها بيده ، وكانت هى تشير نحوه وتناديه . وقرر ان يواجه الامر . وطلب من العامل ان يتركها ، فتبعته . وفي الصالة العليا ، وجد الشاب السمين والفتاة الالمانية مازالا جالسين الى منضدته السابقة بجوار النافذة الزجاجية، فجلس الى منضدة بجوار الدرج الخشبى ، وفكر فى انه من هذا المكان يتيح لكل من يصعد او يهبط بان يراها معه ، وحين رأى نظرات الدهشة فى عينى عامل الصالة العليا امتلأ بالخجل . وقرر مرة اخرى ان يواجه عاره الخاص. وفكر في ان يطردها ، ولكنه عاد وقرر ان يواجه الامر . واشار له بيده فتقدم نحوهما ، وهمس اليها سائلا عما تشربه ، فابتسمت ، وقالت بصوت عال واضح : شاي. وخيل اليه انها توحى للعامل بان ليس في الامر شيء . واحضر لهما العامل كوبين من الشاى وآخرين من الماء المثلج ، فتناولت كوب ماء ــ بعد ان انصرف العامل ــ واخذت تشرب ببطء ، ثم وضعت الكوب فوق قاعدة الفلتر بهدوء ودون ان يصطدم بسطح المنضدة فيحدث صوتا . اشار لها الى كوب الشاى فهزت رأسها ، وادارت مقبض الكوب نحوها ثم رفعته قليلا ومالت برأسها الى الامام ، وذاقت الشاى بطرف لسانها . اسقطت في الكوب ثلاث قطع من السكر وراحت تقلبها ببطء . انتظر ان تحدثه اثناء تناولهما الشاى . وكان يرى وجهها الهرم وخمن بانها تجاوزت الخمسين حتما . وبدت منصرفة عنه ، ترمق بجانب عينها الفتيان والفتيات الجالسين الى المناضد فى الصالة العليا . تناولت كوب الشاى وراحت تشرب . وكان ينتظر ان تحدثه بوضوح . وراها ترمق مرة اخرى بامعان الفتاة الالمانية رفيقة الشاب السمين . فسألها اذا ماكانت تعجبها هذه الفتاة الالمانية فهزت راسها هزة خفيفة لم يفهم منها اذا ما كان معناها نعم ام لا . فقال لها انه يريد واحدة مثلها فابتسمت . وقال لنفسه يخيل اليها انني احللتها مكان امى اسألها ان تبحث لى عن زوجة. وحين رأته يبتسم راحت تربت ظهر يده الموضوعة فوق المنضدة . مالت الى الامام وسألته عن دورة المياه فاشار لها نحوها ، فدفعت المقعد الى الوراء ، وظل يرمقها حتى غابت داخل دورة المياه . تلفت حوله ، وتذكر الشاب الصغير الجريح ولكنه لم يره . وفى هذه الاثناء رأى الشاب السمين والفتاة الالمانية يغادران المنضدة . تقدمت الفتاة الالمانية بين المناضد وكانت اطول مما خيل اليه في بادىء الامر ، وتبعها الشاب السمين ، وظل يراقبهما وهما يهبطان الدرج . فكر في ان يدفع الحساب ويتابعهما ويغادر المرأة العجوز . اقترب من الدرج الخشبى ، ثم ذهب نحو دورة المياه فوجدها واقفة امام المرآة الكبيرة المثبتة على الحائط تمشط شعرها . ويبدو انها لمحته في المراة فابتسمت . اقترب منها والتصق بها فدفعته بيدها ، جذبها الى داخل احدى دورات المياه واغلق الباب فبدت مذعورة وقالت : ليس هنا . وسمع صوت اقدام فى الخارج. دفعها نحو الحائط ، وخيل اليه انها ستصرخ ففتح الباب وذهب الى الصالة .

القاهرة

٣ اناشيد

من فصل في الجحيم لرامبو

ترجمة

خليل خوري

.. الدم الوثني يعـود ! الروح قريب ، لماذا لا يساعدني المسيح ، بمنح روحي نبلا وحرية ؟ واأسفاه ، لقد مضى زمن الانجيل ! الانجيل ! الانجيل !

انتظر الله بشراهة . انني من الجنس المنحط منذ عهد سحيق .

هأنذا على الشاطىء الارموريكاني ، فلتضىء المدن مساء . لقد تم نهاري ، انني مغادر اوربا . سيلهب الهواء البحري رئتي ، وستحول جلدي الاقاليم الضائعة ، السباحة ، قضم العشب ، الصيد ، ولا سيما التدخين ، احتساء خمور قوية كالمعدن اللافح — كما كان يفعل هؤلاء الاجداد الاعزاء حول النيران .

سأعود باعضاء حديد ، بجلد قاتم ، بعين غاضبة من خلال قناعي ، سيخمنون انني من جنس قوي . سيكون لي ذهب : سأكون عاطلا عن العمل وفظا. النساء يعتنين بهؤلاء المفترسين الاشلاء العائدين من البلاد الحارة . سأتدخل في الشؤون السياسية . سأخلص .

الان انا لعين ، بي غيظ من الوطن . افضل شيء ، هو نومة على الرمل كنومة رجل شديد السكر .

* * *

لن نرحل — فلنعد الى سلوك الدروب هنا ، محملا برذيلتي ، الرذيلة التي انمت جذورها التألمية في ضلعي منذ سن الرشد التي تصعد نحو السماء ، تقهرني ، تقلبني ، تجرني .



البراءة الاخيرة ، والحياء الاخير . لقد قيل ذلك . ان لا احمل الى العالم اشمئزازاتي وخياناتي .

هيا بنا ! المسيرة ، العبء ، الصحراء ، الضجر والغضب .

لمن أوجر نفسي ؟ اي حيوان يجب ان اعبد ؟ لاية صورة مقدسة يجب التعرض ؟ اية قلوب اكسر ؟ باية اكاذيب علي ان أحتفظ ؟ — في اي دم اسير ؟

وعلى الاخص الحذر من العدالة . الحياة القاسية، الانحلال البسيط . رفع غطاء التابوت ، بالقبضة المجففة ، الجلوس ، الاختناق . وهكذا لا اثر اطلاقا للشيخوخة ، ولا للاخطار : الارهاب ليس فرنسيا .

— آه انني متروك الى حد انني امنح اية صورة الهية منطلقات نحو الكمال .

آه يا انكاري ذاتي . اي محبتي العجيبة ! هنا في هذه الدنيا ! مع ذلك .

Deprofundis Domine ، انا حيوان .

● ●

ايام كنت ما ازال طفلا . كنت اعجب بالمحكوم الصعب القياد ، الذي عليه ينغلق السجن دائما . كنت ازور الحانات والغرف المفروشة التي ربما كان قد شرفها باقامته فيها . كنت ارى ، بفكرته ، السماء الزرقاء والعمل المزدهر للريف . كنت اشم شؤمه في المدن . كان له من القوة اكثر مما لقديس ، ومن حسن الفهم اكثر مما لرحالة — وهو وما سواه ، كشاهد على مجده ، وعلى عقله .

على الطرقات في ليالي الشتاء ، دون مأوى ، دون ثياب ، دون خبز ، كان صوت يحضن قلبي المتجمد: « ضعف ام قوة : ها انتذا ، انها القوة ، انت لا تدري الى اين تذهب ولا لماذا تذهب ، ادخل حيثما كان ، واجب عن كل شيء . انهم لن يقتلوك اكثر مما لو كنت جثة . » في الصباح كانت نظرتي جد ضائعة ، وامتلائي جد ميت . حتى ان الذين صادفتهم ، ربما كانوا لم يروني .

في المدن كان الطين يبدو لي فجاة احمر واسود، كمرآة عندما يتحرك المصباح في الغرفة المجاورة ،ككنز في الغابة ! حظا جميلا صرخت ، وكنت ارى بحرا من الشعل ومن الدخان في السماء : والى اليسار ، الى اليمين ، جميع الثروات ملتهبة مثل مليار من الرعود .

الا ان عهر النساء ورفقتهن كانا ممنوعين علي . حتى ولا رفيق . كنت اراني امام لفيف ساخط في مواجهة فصيلة تنفيذ اعدام ، باكيا من بؤس ، انهم لم يستطيعوا ان يفهموا ، وغافرا ! مثل جان دارك ! « ايها الكهنة ، الاساتذة ، المعلمون انكم تخطئون اذ تسلمونني للعدالة . لم اكن قط من هذا الشعب ، لم اكن قط مسيحيا . اني من الشعب الذي كان يغني في العذاب، لا افهم الشرائع . ليس لدي الحس الاخلاقي . انني وحش . انكم تخطئون . »

اجل ، ان عيني مغلقتان على ضوئكم . انني حيوان ، زنجي ، الا ان في وسعي ان اخلص . انتم زنوج مزيفون ، انتم المتوحشون ، البخلاء . ايها التاجر انت زنجي : أيها القاضي انت زنجي . لقد شربت من شراب غير مجمرك ، من مصنع الشيطان . ان هذا الشعب ملهم بالحمى والسرطان . ان الاشلاء والعجزة مدعاة للاحترام حد انهم يطلبون ان يسلقوا — الاكثر خبثا — هو مغادرة هذه القارة حيث يتسكع الجنون ليجعل هؤلاء البائسين رهائن . انني ادخل في المملكة الحقيقية لابناء حام .

تراني ما ازال اعرف الطبيعة ؟ أاعرف نفسي ؟ — لا كلمات . ادفن الموتى في بطني . صرخات ، طبل ، رقص رقص رقص رقص ! لا ارى حتى الساعة التي سأسقط فيها ، فيما يرحل البيض ، في العدم .

جوع ، ظمأ ، صرخات ، رقص رقص رقص رقص .

البيض يرفعون الشراع ، المدفع ! لابد من الخضوع للمعمودية . ارتداء الثياب ، العمل !

تلقيت في قلبي طلقة الرحمة . آه ! ما كنت اتوقعها .

لم افعل الشر قط ، ستكون الايام امامي خفيفة ، ستتوفر لي التوبة . ما كنت لاعاني عذابات النفس المائتة امام الخير تقريبا . حيث يصعد النور القاسي مثل الشمع الجنائزي . مصير ابن العائلة ، التابوت المصنوع قبل الاوان المغطى بدموع صافية . لا شك أن الفسق حيوان . الرذيلة حيوان ، يجب رمي العفونات جانبا . الا ان الساعة الكبيرة لن تصل حد عدم الرنين الا ساعة العذاب الخالص . سأنتزع مثل غلام ، لالعب في الفردوس في نسيان كل شقاء !

بسرعة ! اهناك حيوات اخرى ؟ — النوم في الغنى مستحيل . لقد كان الغنى دائما ملكا عاما ، الحب الالهي وحده هو الذي يمنح مفاتيح العلم . ارى ان الطبيعة ليست الا مشهدا لطيبة . وداعا يا عرائس الخيال ، ايتها المثل ، ايتها الاخطاء .

الاغنية الحكيمة للملائكة تتصاعد من السفينة المنقذة : انه الحب الالهي — عشقان . استطيع ان ان اموت من الحب الارضي ، ان اموت من الاخلاص . لقد تركت نفوسا سيزداد عذابها بسبب رحيلي . ستختارونني من بين الغرقى ، والذين سيبقون اليسوا . اصدقائي ؟

انقذوهم !

لقد ولدت بي الحكمة . العالم طيب . سأبارك الحياة . سأجد اشقائي . انها لم تعد وعود اطفال، ولا امل الهرب من الشيخوخة والموت . الله يصنع قوتي ، واشكر الله .



الحب والرعب في زمن الهزيمة

غـالي شكري

« ... الارصفة مرشوشة بالناس ، يتنكبون الترانزستور كالبنادق المكسورة ، ويمشون بتثاقل الجنود المهزومين ، ينصتون الى الاخبار والى اغاني أم كلثوم وبين فئة واخرى تفوح رائحة الحشيش الذي حشوا به لفاقاتهم .. الشعب الفقير الحزين المتعب ، يترنح فوق الارصفة وخلف نارجيلات المقاهي كمن أصابته ضربة في رأسه لما يصح منها بعد .. وبعدد لحظات بدأت أشعر ان رائحة العفونة التي كنت أظنها تنبعث من البحر بفعل حرارة الجو قد تكون رائحتنا نحن .. نحن الناس المهزومين المقتولين دون أن نـدري . الراكضين بجثثنا في شوارع العواصم العربية والمدن والقرى ... »

او أن مضمون هذه الفقرة هو كل ما تريد أن تقوله غادة السمان في « رحيل المرافيء القديمة » ، لما كان صوتها أكثر من صدى لتيار الندب والعويل الذي ابتلينا به اثر الهزيمة . لنستمع اذن الى فقرة أخـرى :

« هل يمكن ان يكونوا هنا طوال الصيف تحت جذور القبور والموت يخططون للحياة بينما نحن نقفز بين القبور ونتخدر عن مآسينا ونركض بين المقاهي .. هل استعادوا وعيهم بهذه السرعة .. هل أصدق ؟ »

لو أن هذه الفقرة – أيضا – هي كل ما تريد غادة السمان ان تقول ، لما أضافت شيئا الى جوقة المنشدين للمقاومة ، اولئك الذين يكتفون غالبا بالنبرة العالية والطبلة الجوفاء والتصفيق الحاد المتواصـــل .

ولكن غادة السمان ، فيما أظن ، قد تخطت المزلقين ، على صعيد الفكر والفن معا . الهزيمة في مجموعتها القصصية الجديدة ليست احدى « المناسبات » بكل ما تعنيه هذه اللفظة من ايحاءات وظلال . وانما هي واقع كثيف كثافة الحياة . المناسبة سريعة الزوال ، وأما الواقع فجذوره تمتد الى عمق الاعماق . ادب المناسبات لذلك ليس فنا على الاطلاق ، وانما هو كباقات الزهور الفاخرة التي تتقدم العرائس في ليالي الزفاف والموتى في الطريق الى القبر ، الوانها الحـــادة القاطعة مختارة على ضوء – أو ظلام – المناسبة ، عصارة الحياة فيها عمرها مرهون بليلة العرس أو ليلة المأتم . والزفاف والموت – أو الابيض والاسود – لحظتان لا نمش فيهما ضمن لحظات الوجود . ولكن الواقع الانساني اغنى واشمل واكثر غورا من أن تنفرد بـــه احدى اللحظتين أو احد اللونين . وهذه هي الحقيقة الاولى التي قادت غادة السمان الى التعرف على واقعها المهزوم بصورة اكثر تركيبا وتعقيدا من الصور الشائعة في ادبنا الحديث : الخراب المطلق واليأس، أو الامل المطلق والزهو . لقد رأت غادة الاسود والابيض ، ولكنها رأت بينهما عددا لا نهائيا من الالوان التي يؤدي تراكمها في احـــدى اللحظات الى التغير الكيفي ، فاذا بها تتحول الى الاســود أو الى الابيض . وهذه هي الحقيقة الثانية في عمل غادة السمان الجديد ، ان منهجها في التفكير – رؤية الواقع في حركته – هو الذي قادها الى منهج في التعبير الفني لا يعرف النظرة الاحادية الجانب . اننا على طول الكتاب لن نرى انماطا بشرية أو رموزا مجردة أو احداثا محبوكـــة الصنع ، حتى ليخيل الينا ان القصة لديها بلا « شكل » . وليس هذا صحيحا ، فالشكل في « رحيل المرافيء القديمة » انعكاس بالغ العمق والثراء والفاعلية ، لتلك المجموعة من الافكار والمشاعر التي تفجرها من لا وعينا وفي وعينا . انه ليس انعكاسا آليا جامدا ، وانما هو يتبادل التأثير والتأثر مع محتواه الفكري والشعوري . ان حركة اللفظ في الجملة وتركيب الجملة في الفقرة وموقع الحوار من السرد وتفاعل الشعر والنثر وغياب الزمن وحضوره وتداخل الضمائر واستقلالها .. هذه كلها رحلة « الشكل » في عمل غادة السمان ، رحلته داخل العمل الفني من حيث الوظيفة الجمالية التي تؤديها كل اداة تعبيرية من هذه الادوات ، ورحلته خارج العمل الفني من حيث الشحنة الفكرية والانفعالية التي يلهب بها المتلقى ويحاوره .

واقع الهزيمة سابق عليها ومواكب لها فيما ترى غادة ، لذلك كان الماضي عنصرا جوهريا في بنائها الفني . هذا العنصر لا يجيىء كزمن نفسي مجرد داخل الشخصيات يستحلب ذكرياتها ، وانما هو زمن اجتماعي مثقل بالصراعات الضارية . الهزيمة ليســت نقطـــة الختام لهذا الماضي ، وانما هي نقطة في السياق ، لان الماضي – كزمن اجتماعي – قد توغل في شرايين الحاضر . والمعركة الحقيقية هي ان نحول دونه والمستقبل . « بدلا من الانقراض » – هكذا أخال غادة السمان تقول لنا – علينا ان نواجه الماضي بكل اسلحتنا . الهزيمة رغم « حضورها » هي رمز الماضي ، لذلك كانت قضيتنا هي التحرير المزدوج ، للزمان والمكان ، للارض والانســان .

الماضي – الماضي ، والماضي – الحاضر ، أي الماضي الذي كان والماضي الكائن هو الزمن الرئيسي الذي يتخلل هذه المجموعة الجديدة من قصص غادة السمان .. والرعب الجاثم على قلوب الشخصيات التي تموج بها احداث هذه القصص ، انما هو كابوس الماضي الذي لم يمض بعد . كذلك فان قطرات الحب التي تسقط على هـــذه القلوب بين الحين والحين ليست اكثر من الحلم بالمستقبل الذي لم يأت بعد . هكذا يصبح الراوي في هذه المجموعة حاضرا في المـاضي والمستقبل غائبا عن الحاضر : هاربا في طائرة أو في فندق أو في كوخ اسطوري أو في مقبرة مهجورة أو على سرير الموت أو على فراش بنفسجي اللذة . الغياب ، أو ما نسميه اجتماعيا وســيكولوجيا بالهروب ، هو قفزة الزمن من الماضي الى المســـتقبل دون مرور بالحاضر .. فالحاضر مشنوق على صليب الماضي ينتظر القيامة من بين الاموات في المستقبل . وليس معنى ذلك ان الكاتبة تتجاهل الحاضر أو تتجاوزه ، انها على النقيض من ذلك لا تعيش الا فيه . ولكنها تراه كما هو ، لا تسقط عليه خيالها الشخصي او خيال غيرها ، تراه مغتالا تحت وطأة الماضي يحاول المعجزة بشم رحيق المستقبل .

من هنا كان الراوي في قصص هذه المجموعة ضميرا فردا ، احيانا يغيب واخرى يتكلم وثالثة يخاطب ، ولكنه في جميع الاحوال ضمير حاضر ، محاصر بأقواس لا نهائية من الماضي الكابوس ، والمستقبل الحلم . انه ليس ضميرا في حالة مونولوج ، ليس ضميرا فرديا ، وانما هو في حالة ديالوج حواره لا ينقطع مع الزمان والمكان والانسان . لذلك كان التداعي وسيلته لربط ما هو منطقي باللامنطق واللاوعي بالوعي . الفلاش باك ليس عودة الى الوراء بالمعنى الســـينمائي المألوف ، وانما هو همزة وصل بين أزمنة متعددة يضمها زمن جارف ، يستقيم ويتعرج ، يعلو ويهبط ، يشتد ويضعف ، يطول ويقصر ، يضيىء ويظلم ، يحيى ويميت ، ذلك هو زمن الهزيمة .

اذا كان الماضي هو الزمن الرئيسي في « رحيل المرافيء القديمة » فزمن الهزيمة هو الدم الساري في اوصال هذه المجموعة ، ولكنـــه ليس زمنا بسيطا وانما هو زمن مركب : تحتدم داخله صراعات أعنف من أن تكون الهزيمة أو النصر هو خاتمتها ، فالموت والحياة في هذه القصص ملحمة لا تهتم بالبطولة أو النذالة ، وانما بأن نكون أو لا نكون .

الصوت الضائع : هل يعود ؟

في « الدانوب الرمادي » تفقد المذيعة صاحبة الصوت الجميل حنجرتها الذهبية ، ولكن هل تفقد صوتها ؟ هذا هو التحدي الذي تواجهه منذ شاركت في قتل أخيها الفدائي بصوتها العــذب ينقل للملايين المبهورة في حزيران أمل اقتراب احد الجيوش العربية من القدس . كان صوتا قاتلا أوهم أخاها ورفاقه بخطة تضع في اعتبارها وصول هذا الجيش المهزوم منذ بدأت الحرب ، ولكن الاعلام العربي ظل يخدع ويخدر خمسة ايام كاملة ، بعدها راح يعزي ليكذب من جديد ويدعو الهزيمة « نكسة » ، خسرنا معركة ولكننا لم نخسر الحرب » ، « وكانت الانظمة التقدمية هي الهدف فلم تسقط ولم تحقق اسرائيل هدفها » الى آخر القائمة التي كان محتما على المذيعة ان تبثها بصوتها الرائع ، لولا ما حدث ، وهنا ، تكشف غادة السمان أوراقها الفنية تمام أمام القاريء فهي تصوغ ما يمكن تسميته بالمواجهة بين الذات والموضوع ، لذلك فهي حين تترك مذيعتها الهاربة بـين احضان جورجي الراقص الاخرس على الباب الزجاجي لاحد فنادق فيينا ، لتفتح أقواسا عديدة داخل الفتاة .. لا تفعل ذلك لتغوص في الدهاليز المعتمة للنفس البشرية فيما يسمى بالمونولوج الداخلي، أو لتكشف الطبقات الراسبة في اللاوعي فيما يسمى بتيار الشعور . انها تفعل في تقديري ما هو أخطر من هذه اللعبة الفنية المغرية . انها بفتح الاقواس تفتح لفتاتها بابا آخر بديلا للباب الزجاجي في الفندق وفي التاكسي الذي توجه بها الى الدانوب وفي الباص الذي اقلها من المطار .

تبدأ « الدانوب الرمادي » باحدى لحظات الغياب في حيـــاة فتاتنا ، لحظة الهرب ، لحظة الرغبة العميقة في النسيان . ولكن الفنانة تحاصرها بأقواس المواجهة الضارية مع الذات ، حتى ان القصة تنتهي برحيل لحظة الغياب وبداية لحظة الحضور . النهاية على هذا النحو ليست « خاتمة » ، انها بداية القصة الحقيقية . يعكس البناء الفني هذا التصور لدى الكاتبة انعكاسا دقيقا ، لولا عبارات قليلة هنا وهناك من قبيل الاستطراد والحشو والتقريرية غير المباحة . يعكس البناء الفني هذا التصور ، بأن يصبح الفعل المضارع هو نقطة البداية في رحلة الضمير المتكلم ، وتصبح الجمل القصيرة كالبرق الكاشف هي مجموعة الصور الكثيفة المركزة كاشطر القصيدة

الحديثة . لا تميل غادة السمان الى التجريد ، حتى في اكثر اللحظات احتياجا اليه ، وانما الصورة الحسية المباشرة هي اداتها الاولى في صياغة الجو الذي تنقل اليه المتلقى بلا طقوس تشبه السحر ـ انها تتسال اليه ، من تحت الجلد ، وتتوغل في احشائه ، بين يديها مبضع لا يرى ، ولكنه غير محايد ، قاطع بلا رحمة . يتم هـذا التسلل بذلك البعد الذي نتوهمه بين الضـمير المتكلم وبيننا ، فاللهجة الاعترافية تدخلنا ـ ربما ـ نستشعر اللذة ، لـذة اشباع الفضول ، فوق ان هذه اللهجة تريحنا لاننا نتوهم باديء الامر انـه « شيء لا يخصنا » . نقف الفتاة خلف الحاجز الزجاجي ، وتعترف. السفر والجنس هما المخدر الذي ظنت فيه الشقاء . هناك مرض اذن ؟ وتتركنا الكاتبة نتفرس في هذه الفتاة التي تشرب الويسكي منذ الصباح ، بينما عشيقها الراقص الاخرس لازال نائما بعد سـهرة امتدت حتى خيوط الفجر . تتركنا ؟ لا ، انها تسرقنا وتفتح أول اقواس المواجهة بين الذات والموضوع ، بين الفتاة والمرض . حينئذ تختفى الجمل القصيرة الكثيفة المركزة المشحونة بالصور ، ويحتل المكان ذلك التيار السردى الدافق بالماضي ، القريب والبعيد ، ولكنه الماضي بكل ملامحه وتفاصيله الكبيرة والصغيرة ، المهمة والتافهة . الماضي الذي اورثها اموال والدها السفير وست لغات وعمل اذاعي ناجح . هذا الماضي ايضا هو الذي اعطاها عشيقها الاول حازم ، تصورت ان هذا العطاء هو الحب كما ظنت بالضبط ان ما تبثه عبر صوتها والميكروفون هو الحقيقة . مصرع شقيقها ورفاقه السبعة كان اللغم الذي انفجر فجاة في حياتها الهادئة المستقرة فأحالها جحيما . في لحظة واحدة تكشف لها أن تركة الماضي الحقيقية هي الجريمة . الجريمة ذات المستويات المتعددة : جريمة حزيران الكبرى التي شاركت فيها انظمة الحكم العربي واجهزتها وادواتها . الاذاعة جهاز وحازم اداة ، وهي من هي ؟ اداة في جريمة القتل ، قتل اخيها وزملائه والوف القتلى الذين لا تعرفهم وملايين الاحياء الذين شاركت في قتل وعيهم . قاتلة هي . وحازم مديرها والمشرف على تحرير الصحيفة التي تنشر قصائدها ، قاتل هو الاخر ، قاتلها ايضا . زيف عليها اعمق مشاعرها ، كما زيف صوتها اغلى ما تمتلك. ليس فقط الصوت القاتل للاخرين بما يبثه من كذب ، وانما صوتها الاخر الذي راح يصدح بأغاني الحب الكاذب ، قصائدها الغزلية في حـازم .

تلقائيا ينتهي ما بين القوسين من تيار سردى دافق لا تعترض مجراه سوى الجمل الشارحة لبعضها البعض والتي تستدرج الكاتبة اليها الاستقامة الموسيقية للتعبير . الماضي بين القوسين ، منـذ البداية ، ليس تبريرا لوضع الضمير المتكلم خارجها . انه فحسب ، احد طرفي المعادلة الصعبة التي تعيشها ، لهذا قلت ان البناء الفني تجسيد للمواجهة الحادة بين الذات والموضوع . الماضي ـ الحاضر، في حياتها هو الرؤية البرجوازية للواقع . المقـدمة هي ثراء الاب واللغات الست والعمل اللامع ، والنتيجة هي دعارة الصوت والجسد ومصرع الشقيق . حتى الاحتجاج على الجريمة كان الهرب منهـا عبر مخدرات السفر والجنس ، فهو احتجاج برجوازي مترف . غادة السمان تكشف الخدعة بهذه المواجهة المروعة القائلة بأن الماضي في حياة الفتاة لازال جاثما ، فالحل ليس اكثر من امتداد للمشكلة ، انها موضوعيا لم تحل بعد . والفتاة ليست نمطا مجردا يحمل في تضاعيفه كافة صفات الفتاة البرجوازية في وطننا ، انها « نموذج » من احـد الوجوه ، ولكنها على الوجه الاخر « حالة فريدة » . فرادتها ليست « استثناء » وانما هي همزة الوصل بين ما تراه الكاتبة من امكانيات ثاوية في اعماق هذا الجيل المعذب ، وواقعة المثقل بالتناقضات . اي ان الفتاة هنا ترمز لما هو كامن داخلها وما هو قائم خارجها في نفس الوقت . لذلك كان اقرب الى الصواب ان نقول انها ليست رمزا تجريديا مطلقا من قيود الزمان والمكان . ولكنها في الوقت عينه ليست نمطا تقريريا مباشرا ، فالكاتبة تبذر في ارضها ـ التي ليست بكرا على الاطلاق ـ جملة اشياء تشتجر من الماضي ، تصارعه بكل ما يمكن ان تحصل عليه من سلاح .

وتتوالى الاقواس المفتوحة ، لا تستكمل غادة بما بينها « حدوته » شهية تحكى في ليالي الشتاء ، فالتسلسل المنطقي للاحداث ليس غايتها ولا تهشيم المنطلق هو هذه الغاية .. وانما تفجـير الامكانات الثاوية في الاعماق هو الهدف . لذلك كان الحوار المحتدم بين الذات والموضوع ، بين الاقواس وخارجها ، هو اسـلوبها في التعبير . السؤال والجواب هما محور المواجهة العنيفة . انها حين ترد على ضياعها بذلك الراقص الاخرس ، تمثال الجنس الرخامي المتوحش ، وحين ترد على عذابها بالسفر من عاصمة الى اخرى ، تزداد ضياعا وعذابا . كان من الممكن الا تشعر بأي ضياع أو عذاب ، شأنها في ذلك شأن الملايين من اخواتها . ولكن همزة الوصل الدموية التي أقامتها الكاتبة بمصرع شقيقها الفدائي على ابواب القدس هي التي أحالت حياتها جحيما لا يطاق . تحول الميكرفون في يديها الى حية رقطاء ، ورأت وجوه مئات الالوف ممن يسمعونها على حاجز الاستوديو الزجاجي تتحول الى برك من دم تهجم عليها وتكاد تخنقها ، وراح الشـوك يزاحم اوتارها الصوتية فتمزقت ، وسد حلقها تماما بالشوك والدم . واذا كان مقتل اخيها هو همزة الوصل الاولى بينها وبين الضياع ، فقد كانت نجاة « فواز » هي همزة الوصل الثانية بينها وبين التفكير. فواز هو المقابل الثوري لحازم القاتل ، لها ولشعبها ولطفلها الحزيراني منه . فواز الثوري والفنان ، جزء من اخيها وجزء منها . انها اذن تنتمي اليه مرتين ، احداهما بالفـداء والاخرى بالفن . كان يرسم لها قصائدها ، وكان يقاتل الى جانب اخيها . اخر رسـائله اليها كانت : متى تعودين من ضياعك « الينا » ؟ اخر رسائل حازم ، وهي قادمة من عيادة طبيب الاجهاض : انني لا اعرفك ولا اريد ان اراك .

ضياعها ، ذلك الحل البرجوازي المترف ، هو دعم للجريمة والقتلة القدامي والجدد . والراقص الاخرس تحمل « جنونها » بقلب راض ومتعة ، لم يفهم هذا الجنون ، لم يفهم ان جدارا زجاجيا ينتصب بينها وبينه لحظة الاستمتاع بالذروة ، لحظة التجول بين آثار بتهوفن وموزار والدانوب الرمادي الموحل . لم يفهم المرض ، وانه ليس بالشفاء . كان الشفاء هو التكفير ، هو الفداء . قال لها ابوها على فراش الموت : لقد فقدت اوتارك الصوتية ، ولكنك لم تفقدي صوتك ، اكتبي . كتبت . هل استعادت الصوت الضائع ؟ كتبت شيئا جديدا ، رفضه حازم وفـرح به فواز ، فهل استعادت الصـوت الضائع ؟ لابد من التكفير بديلا للضياع . ولقد ذهب الراقص الاخرس الى غير رجعة حين حكت له قصة حازم والطفل الحزيراني واعتبرتها نكتة . في نفس الوقت كان الفداء قادما ، كان التكفير في طريقه لان يتم « لا سعادة خارج اطار الوطن والاخرين .. لا سعادة في المطلق » ، « انني ثملة ولكن شفاء الروح عبر تخدير الحواس مستحيل فيما يبدو » ، « كيفما تحركت هنالك لوح من زجاج ينتصب بيني وبين الاشياء » . وقد ادرك الراقص الاخرس بصورة ضبابية غائمة ان حل مأساتها لا يكمن في التخدير ، فمضى . مضى وهو يقول لها « لست قطة شارع عادية رغم كل جهودك في ان تصبحي كذلك ، واجهي ماضيك من جديد .. وابحثي لنفسك عن موت أخر » . كان الموت الاخر في انتظارها وهي تتلفت حواليها بحثا عن صيد جديد . كانت احدى الصحف تحمل لها خبرا صغيرا : مصرع زعيم فدائي في بيروت بعد انفجار قنبلة في درج مكتبه « وصورة لفواز وقد مزقه الانفجار » . لاحظت أن « يده التي كأن يرسم بها » قذف بها الانفجار بعيدا عن جسده . راحت تتأمل يدها التي بقيت . وفي اول طائرة الى بيروت كانت تحجز مقعدا ، ولاول مرة لا ترى على زجاج النافذة الملاصقة لمقعدها « برك العيون الحمر الدامية الغاضبة تتفتح بضراوة » التي كانت تطاردها اينما حلت . لقد تم الفداء في شخص « فواز » ، شفاؤها الحقيقي والوحيد من مرض الماضي . بدأ الماضي يتقهقر ليفسح الطريق امام الحاضر والمستقبل ، وبدت لها زرقة السماء مضيئة كزرقة الدانوب العتيق .

ولابد أن هذه الفتاة الجامعة المانعة ـ بين الواقع والاسطورة ـ

قد استعادت صوتها الضائع مع هدير محركات الطائرة العائدة الى الوطن . صوتها القادر على سداد الدين الدموي الثقيل .

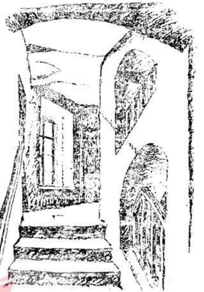
هكذا نفاجأ بغادة السمان وقد تسللت الينا من تحت الجلد ، فقد خاب ظننا حين تصورنا انفسنا اننا بازاء كرسي اعتراف ، واذا بنا طرف في القضية . ان « ذات » الفتاة لا تخصها وحدها ، وانما هي تجسيد لماضي نشارك جميعا في صياغته سلبا وايجابا ، في دعمه أو في دحره . والمواجهة تتم بين الذات و « الموضوع » الذي هو موضوعنا كلنا ، موضوع الرؤية البرجوازية لواقعنا ، رؤية تمهد لحزيرانات جديدة . وغادة السمان التي أقامت هــذا الحوار بين الذات والموضوع لم تنتصر لا يهما ، وانما شاركت في بناء الرؤية الجديدة البديلة للضياع والهزيمة ، انها تخاطب اساسا هذا الجيل الذي ترى ان امكانية تحوله الثوري لازالت قائمة ، رغم كل الفســاد البرجوازي الذي يسمم الهواء وهي لا تفرض عليه هذا التحول من عمل ، وانما هي تقدم له نتائج الرؤية الثورية للواقع المتهريء ، من ارض الواقع الحي .

الحلم والكابوس والرؤيا

يتطابق المظهر الخارجي في بناء « الدانوب الرمادي » و « ارملة الفرح » والضمير المفرد والماضي الحاضر هما عصب القصتين .. معنى ذلك انهما تتفقان في بقية تفاصيل المواجهة الفنية التي تعقدها الكاتبة بين الذات والموضوع : الضمير المفرد بأســلوبه المتوتر المشحون باللحظة الراهنة ، وقد تجسدت في جمل قصيرة كاشطر القصيدة الحديثة ، والماضي الحاضر الذي تتلاطم داخله الاحـداث والشخصيات والمواقف في سرد متدفق لا ينقطع ولا يلهث ، ولكن دون ان تتكامل به أوصال « الحكاية » بل يبدو بقعا متجاورة كشظايا انفجار . وهو سرد ممتد تلقائيا عن الضمير المفرد لا تعمد كاتبته الى اصطناع الفجوات المعبرة عن التمزق في كيان الشـخصية ولا الى افتعال المسافات النفسية بين طبقات الشعوب .

هذا هو المظهر الخارجي الذي تلتقى عنده القصتان ، بالاضافة الى الاطار الفكري الذي يضمهما بخيط رقيق شفاف يكاد لا يرى . بعدئذ يتخذ الحوار الذي تقيمه غادة السمان بين فتاتها والعـالم مسارا مختلفا . يظل الفعل المضارع هو سيد البداية والنهاية المفتوحة، متيرا الى « حضور » النموذج الفرد في لحظتنا الاجتماعية الحية . ولكن الضمير الذي كان « متكلما » في القصــة الاولى يتحول الى « مخاطب » في القصة الثانية ، ذلك ان الراقص الاخرس في واقع الامر لم يكن طرفا في القضية ، وانما هو « هامش » ان جاز التعبير ، أما « هاني » الطبيب الفنان المجنون بالصراع ضد الموت ، فهو طرف رئيس في القضية التي نحن بصددها . وما بين الاقواس هذه المرة ، هو ثلاثون عاما من الحياة البرجوازية العفنة ، تلك الحياة التـي بلا أحلام ، الحياة الميتة بمعنى أدق . لقد ركزت غـادة في « رحيل المرافيء القديمة » على الرؤية البرجوازية للواقع المهدر ، وهي الرؤية التي اثمرت الضياع المر في حياة فتاتنا .. اما في « ارملة الفرح » فهي تركز على نسيج الحياة البرجوازية التي ينمو معها الموت لحظة فلحظة منذ القاء البذرة في هذه الارض البور . ويبدو أن الكاتبة بالغة الاهتمام ـ وربما الامل ـ في البذور ، لديها ما يشبه الايمان الرومانسي بالانسان ، يسند هذا الايمان رؤية شبه ماركسية للواقع الاجتماعي. هكذا نفسر امكانية التحول الخصبة عند فتاة القصة الاولى بالرغم من سيطرة الرؤية البرجوازية على حياتها ، وهكذا ايضا نحاول تفسير الانقلاب الروحي العميق في حياة هذه التي عاشت ثلاثين عاما من حياتها بلا احلام . ثلاثون عاما امضتها في ذلك القصر المنيف حيث كل شيء يبدو ميتا بلا نبض ، من الام وحفلاتها « الخيرية » المثيرة وضيوفها من الحكام السابقين واللاحقين واقاربها المحنطين في احدث مودات باريس الى الرياش الفاخرة العتيقة والايقونات المعلقة كحفريات التاريخ القديم الى السيارات الفارهة والحفلات المترفة . كل ذلك يبدو وكديكور احد مقابر العظماء ، فارغ فراغ الحياة من معناها، فهي قرين الموت . الطعام والشراب وتزجية الوقت بمظاهرات العطف على الفقراء والجدية الصارمة في مضاعفة أرقام البنوك ، هذه هي حياة القصر الذي عاشت فيه ـ أو ماتت ـ ثلاثين عاما . الفرح والحزن ماكياج خارجي لا علاقة له بالقلب ، تمثيل الحياة وليست الحياة ، هو الدور والثياب والخطوط والالوان التي كان عليها ان تتقن الاصطباغ بها . حتى انها احست ذات يوم انها قد عاشت هذه الحياة من قبل ، وانها تحياها مرة اخرى كما رسمت لها . وقد كان «الحلم» هو الخط الفاصل بين هذه الحياة ـ الموت ، والحياة للحياة . وقد وفقت غادة السمان الى غير حد حين اختارت الحلم رمزا للانقلاب الخطير في حياة فتاتنا .. فمثل الحياة التي كانت تحياهـــا ـ او تموتها ـ خلال الاعوام الثلاثين الماضية ، لا يمكن للحلم ان يتسلل الى نسيجها المستقر المنتظم الهاديء هدوء القبر . الحلم يعني ان ثمة خللا في هذا البناء الشامخ ، يعني ايضا ان هناك شيئا « اخر » غــير ما تعيشه ، القصر هو الماضي ـ الحاضر ، اما الحلم فهو المستقبل. لهذا لم تكن تحلم ، لا بالمعنى الدارج لهذه الكلمة ، فما تقصده الكاتبة من وراء تأكيدها الملح على ان فتاتها لم تكن تحلم اطلاقا ، هو أنها كانت مومومياء محنطة في تابوت ذهبي . والحلم هو نسمة الهواء الاسطورية التي اعادت اليها الروح فتحركت . الحلم هو الحركة ، هو الثورة على السكون ، هو الحياة ضد الموت .

ولقد كانت البذور التي نامت في هذه التربة الجدباء ثلاثين عاما ، تحمل بين عناصرها العديدة احد اجزاء الحلم . هكذا تعود غادة السمان الى منهجها في التعبير الذي تعرفنا عليه في « رحيل المرافيء القديمة » حيث كان الاخ الفدائي وفواز هما المقابل الرمزي لحازم والميكرفون الكاذب وحزيران . هنا ايضا ، نتعرف من بعيــد على صورة ذلك الاب الشاعر الذي لم نره مطلقا ، منذ هجر الام عشر سنوات وعاد لينتحر . اننا لا نعرف عنه سوى ان ضجعته الاولى أثمرت ولدا يعمل طبيبا ناجحا في الغرب ، وان ضجعته الثانيــة اثمرت هذه الفتاة التي ظلت بلا احلام ثلاثين عاما كاملة . هذا هو الجزء الاول الموروث ، بين عناصر الحلم في حياة « نينار » وهو الاسم الذي اختاره لها ابوها قبل انتحاره . الجزء الثاني هو ذلك الطبيب الغريب الاطوار « هاني » . انه لم يسافر كأخيها الى الغرب ، وانما راح يصارع الموت في بلاده صراعا اسطوريا . كانت العلاقة بينه وبين مرضاه اعمق من ان تكون علاقة طبيب بمريض . لو مات المريض ظل يبكيه بحرقة تثير العجب ، ولا يكتفي بذلك بل ينحت له تمثالا يضفى عليه من خياله لمسة تعبر عن شيء ما . ويمتليء حقله المحيط بمنزله بتماثيل مرضاه الموتى . حين تتعرف نينار على هاني ، الطبيب المعالج لامها المريضة بالسرطان ، ينفجر الحلم كمعجزة القيامة من بــين الاموات ، يطفو الوجه الموروث عن الاب الشاعر المنتحر ليعانق الوجه المكتسب لهاني الطبيب المجنون بالصراع الاسطوري ضد الموت . رغم التناقض الظاهري بين الوجهين فهما يكملان بعضهما البعض : المنتحر، ظاهريا ، يسبق الموت الى مبتغاه . ولكن الحقيقة هي ان هرب الاب من زوجته هربا موقوتا في المرة الاولى التي دامت عشر سنوات وهربا ابديا بالانتحار ، كان نضالا ضد الموت الاكبر ، ضد نسيج الحياة المتهرئة التي تجسدها الام والقصر والمجتمع البرجوازي باكمله . وما اشبه هذا الصراع ضد الموت الذي ينتهي بالانتحار بالصراع الاخر الذي ينتهي بالجنون . انهما الطريق المسدود الذي يزيد موتنا موتا . في احسن الاحوال ، هما اللغم الذي يفجر شعلة الحياة ـ الحلم في عمق اعماق نينار . ان الحياة ـ الحلم هي الجسر الفني الذي تشيده غادة السمان بين الحياة ـ الموت اللذين كانت تعيشهما والموت ـ الحياة اللذين كانت تعشيهما « تفاحة » خادمتها . تفاحة التي كانت اول من اقتحم حلم نينار وهي مع « أبو عبدو » غارقان في عناق مذهل فوق ارض القصر الخضراء وتحت ضوء القمر بأشعته المترامية . تفاحة التي « جرؤت » الاول مرة على سيدتها حين طلبت منها أن تقرأ لها أسماء القتلى في ضيعتها « فقد يكون ابي من بينهم . أنا من عيتا الشعب واليهود يضربوننا باستمرار » . تصرخ خالة نينار في مشهد



ينبغي ان نتوقف عنده طويلا رغم قصره البالغ ، تصرخ في وجه تفاحه : ياقليلة الادب .. الست مشغولة . ولم يكن هناك ما يشغل الست الصغيرة بالطبع ، لولا ذلك الانقلاب المفاجيء في حياتها - هل هو مفاجيء حقا ؟ - لولا ذلك الحلم الذي تعرفت فيه لاول مرة على دنيا جديدة وهي تتأمل عناق تفاحة وابو عبده على الحشائش الخضراء. كانت الست ميته كخالتها تماما ، ولكنها ما ان استيقظت حتى اصبحت الوجه المعاكس لعالم امها وخالتها . لذلك « بعد قليل أتسلل الى المطبخ والجريدة معي . تقول تفاحة انها من ضيعة عيتا الشعب في الجنوب على الحدود الملاصقة لاسرائيل . وانها دوما تسترق السمع في مذياع فيما هي ترقبها لانها تخاف من اليهود على أهلها هناك وتريد الاطمئنان على اخبارهم . وانها سمعت اليوم ان هجوما وقع وقتلى كثيرين سقطوا ... امسكت بالجريدة لاقرأ لها الخبر .. للمرة الاولى توهجت الحروف في عيني .. ربما للمرة الاولى اقرأ شيئا غير اخباري في صفحات المجتمع . ضبطتني خالتي في ذلك الوضع الحميم مع الخادمة . قالت لي انه لا يجوز رفع الكلفة مع تلك الطبقة من البشر ، تفاحة - هكذا - تعيش حياتها على الشاطيء الاخر على نحو مختلف . الموت يعربد في هذه الحياة على نحو مغاير لموت نينار وسط حياة بلا احلام . الموت الاسرائيلي الذي يعكس موات الحياة العربية باسرها ، بنسيجها البرجوازي المترف ، هو الموت الذي تناضله تفاحة واهلها في الجنوب . ولكنه الموت الذي تستطيع ان تقهره تفاحة وابو عبدو « تذكرت تفاحة وابو عبد وليلة الحديقة . تخيلت اولادهما يملأون هذا القصر ويحتلون غرفة هم وعشيرتهم ويرمون من النوافذ بالاواني الفضية اللامجدية وباروكات شعر امي وثيابي ويلعبون الدحل بمجوهراتي وكريستال الثريات ويغنون ويزرعون الارض ويلونون الجدران وتفوح من القصر الميت الموسيقى والازهار ». هذه هي الرؤيا التي تنبثق كشرارة الحلم من عمق اعماق نينار ، رؤيا المستقبل المفروش بالدم . و « ارملة الفرح » هي قصة هذه المواجهة بين الحلم الذي ينتهي بالكابوس ، والحلم الذي ينتهي بالرؤيا . الانتحار والجنون هما محور الكابوس ، والفداء هو عصب الرؤيا . بينهما نسيج الحياة البرجوازية المتهريء الذي لم يعد قادرا على حمل العبء منذ اقتربت نينار من شجرة المعرفة وقطفت الثمرة وبدأت تحلم . واذا كان الكابوس قد مزق أوصال الحلم ، فالرؤيا قادرة على جمع اشلائه .

ولقد سلكت غادة السمان في صياغة الحلم والكابوس والرؤيا طريقا فنيا ناضجا .. انها لم تتخل عن ادوات التعبير اللازمة للضمير المخاطب ، ولا عن السرد المكثف ، ولا عن اصول المواجهة بين الذات والموضوع . هي تصطنع تلك المسافة بين المخاطب والملتقى حتى تتسلل الينا في هدوء وكأن الامر لا يعنينا حتى اذا اقامت همزات الوصل بيننا وبين احداثها بات الامر - بالضبط - هو امرنا . رغم هذا تضيف الكاتبة في « ارملة الفرح » بعض العناصر الجمالية التي تتطلبها مادة الحلم والكابوس والرؤيا . القصة تبدأ وقد مضت اربعون يوما على وفاة الام .. كانت هذه الوفاة هي بداية الحلم . موت الام اذن هو موت كل ما ترمز اليه في حياة نينار . لذلك يموت الواقع في وعيها ويشق الحلم مجراه في لا وعيها . لا تمسك غادة بمصباح ديوجين لتبحث في ظلمة النفس العميقة الاغوار عن العقد ومركبات النقش والشهوات المكبوتة والاحباطات المتوثبة . لا تمسك بمشرط فرويد أو يونج أو ادلر او ريفرز ، وبالتالي فهي لا تحتاج الى تجربة فرجينيا وولف أو جيمس جويس أو كافكا أو بيكت في التعبير الفني . انها تلغى حقا الحدود الفاصلة بين الواقع والوهم ، حتى انها تقدم لنا الدليل الدامغ أحيانا على انها تحلم ، وما تلبث ان تقدم لنا دليلا اخر على انها مازالت في ارض الواقع . تؤكد بذلك ان الحدود بين العالمين زائفة ، فالحلم جزء من الواقع لا ينفصل عنه . والحلم حين يزدحم برعب الجنون والانتحار يتحول الى كابوس لا تستمد الكاتبة من اهواله ذلك الغموض المثير أو البناء اللاعقلي للعالم ، وانما تركز عليه بصفته نتيجة ثمرة مقدمة ، نتيجة فاجعة لمقدمة غير صحيحة . والحلم ايضا حين يشف عن الحب والامل والبساط الاخضر والعناق المذهل والقمر المضيء ، فهو يتحول الى رؤيا . ليست « تعويضا » نفسيا عما تعانيه من قهر خفي ، وانما هو نتيجة بيضاء لمقدمة امتزج فيها اللون الاحمر واللون الاسود . الفقر والموت الاسرائيلي في حياة « تفاحة » هما المقدمة الاسيانة الموجعة ، ولكنهما عماد الرؤيا المشرقة ، فتفاحة وابو عبدو واولادهما هم ورثة هذا القصر الشرعيون . اما الام التي ماتت بالسرطان والاب المنتحر والابن الغائب والطبيب المجنون ، فهم عماد الكابوس المرعب : لا مكان لهم فوق ارضنا . ولا احد يدري مصير نينار ، انها بين الحلم والكابوس تستنشق عبير الرؤيا الجديدة بقلب واجف . على انها وقد ذاقت الثمرة المحرمة وبدأت تحلم ، فأن احدا لن يستطيع انن يقف امام هدير احلامها .

فانتازيا النبوءة .. والتحقق

يعود الضمير المتكلم في « حريق ذلك الصيف » الى الكلام ، تخلع فتاتنا ثياب الارستقراطية العربية وترتدي اسمال البرجوازية الصغيرة واوهامها . تنهي دراستها الجامعية في بيروت وتتجه الى قريتها في الضفة الغربية ، ولكن الهزيمة انتصبت جدارا عاليا بين القرية الفلسطينية المحترقة والمدينة اللبنانية المسعورة . لا تغفل غادة السمان عن اقامة الجسور بين العام والخاص ، وبين الواقع والاسطورة . لقد احترقت دار الفتاة والمدرسة التي بنتها بساعديها وماتت امها واحترق الاطفال . ومنذ لفت احدهم في معطفها والنار التي كوت سطح الجلد فوق معدتها لا ينطفيء لهيبها . بهذا اللهيب الذي يروح ويجيء ، تعيش حياتها وموتها ، نهارا في مساعدة احد الباحثين بالجامعة وليلا في شوارع بيروت ومقاهيها ومع رجالها . تظل البقعة المحترقة على جدار البطن مركزا عصبيا ثابتا لحركة الفتاة الداخلية ، فما اشبه الرمز الكثيف الشفاف بينها وبين تلك المذيعة التي اصبح مقتل شقيقها هو جرحها المفتوح رغم مخدرات السفر والرجال .

لقد احترق سطح معدتها عام ١٩٦٥ فما ان اقبل الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ ـ وكان الجرح قد اندمل عضويا منذ عامين ـ حتى عاد اللهيب يكوي الجلد الرقيق بنار خفية لا ترى . لم يرها الطبيب في صور الاشعة ، ولا الصيدلي الذي اعطاها المورفين ، ولا العجوز الذي هددها بالطرد من البلاد بعين واغراها بزجاجة معتقة من عام ١٩٢٩ وتساوي ٢٨٥ جنيها بعين اخرى ، ولا الراهبة العانس والواعظ اللذان علقا لافتة تقول « تعالوا الى يا جميع المتعبين والثقيلى الاحمال وانا اريحكم » . بل ولا الحزب الثوري الذي رأت في الانتماء اليه خلاصا ابديا ، فها هو ذا الرفيق الكبير يطعم كلبه في ذلك الفندق طعاما يندى له جبين الثوار الحقيقيين . فتاتنا هذه المرة ـ اذن ـ ليست حبلا تنشر عليه غادة غسيل البرجوازية القذر . انها الضمير المتكلم يعود لينطق بوجه اخر للمأساة . مأساة الجيل المطحون بين شقي الرحى : بين الواقع والمثال ، بين الوجه والقناع ، بين الموت والحيـــاة .

وكانت غادة السمان تقول لنا ان فتاتها تحلم وهي تأتي افعالا تنتمي الى الواقع بقدر انتمائها الى الاسطورة ، وكانت اما ان تنسج من خيوط الاحداث والشخصيات والمواقف معالم الرؤيا البرجوازيـــة السائدة ، واما ان تطلعنا على نسيج الحياة البرجوازية مباشرة . ولكنها في « حريق ذلك الصيف » تقدم نموذجا تعبيريا اخر ، لا تتخلى فيه عن محورها الفكري المسيطر على المجموعة كلها ، ولكنها تضيف بواسطته بعض الرتوش الهامة . فتاتها هنا لا تحلم ، حتى الاقواس والحروف السوداء لا تعني انها انتقلت بذكرياتها من مستوى الوعي الى طبقات اللاوعي . معذلك ، فهي تجييء من « الافعال » ما يلتقى حينا مع الاحلام واخرى مع الكوابيس من حيث الشكل . انها تقيم بناء فانتازيا يبدأ بالنبوءة وينتهي بالنبوءة ، ويبدأ في نفس الوقت بالحقيقة وينتهي بالحقيقة . النبوءة ـ المتحققة هي عماد هذا البناء الفانتازي للواقع . على صعيد الفكر يحاصر هذا البناء حصـــاد الهزيمة بين المثقفين ، هذه الشريحة الاجتماعية غير المتجانسة التي تحترف الوعي البشري . وربما كانت بيروت أصلح الديكورات لحصار المثقفين العرب في دائرة الضوء ، ولكن هذا لا يعني مطلقا لـدى الكاتبة ان بيروت ظاهرة فريدة ، بل ظاهرة نموذجية فقط .

والنبوءة ـ المتحققة تصدم عيني فتاتنا وحواسـها الداخليـة والخارجية مرتين : الاولى في ذلك اليوم الذي راحت فيه كعادتها تمزق الدعوات المعلقة على الجدران في ظلمة الاسبوع الاول من الهزيمة وقد صادفتها دعوة لافتتاح معرض « الباهي » الفنان غير اللبناني الذي كان قد حدد يوم الخامس من حزيران موعدا لافتتاح معرضه . وبكل امارات السخرية والمرارة والترق توجهت الى هذا المعرض السيىء الحظ . وكانت المفاجأة . توقعت ان ترى اللوحات الناعمة الوارفة الظلال على الحب والسعادة والطبيعة الغامرة بالوانها العبقريـــة وخطوطها المنتشية باسرار الكون العجيب . واذا بها ترى نفسها في المرآة . ترى الحريق والدمار والرعب والرماد يملأ باللون والخط المساحات والمسافات ، كل اللوحات . في الانقاض رأت نفسها اكثر من مرة : رأت حريق المدرسة والدار والام والاطفال منذ عامين ، وحريق الوطن منذ اسبوع ، رأت حريق خروجها من الحرب وحريق بطنها الذي لم يذهب لدهشتها الشديدة . والكاتبة لا « تقرر » لنا شيئا من هذه الرؤى كلها ، وانما هي كثفت المفاجأة في ذلك المعرض الخالي من الزوار ، وفي ذلك الحوار الصامت بينها وبين الفنان الذي رسم هذه اللوحات قبل الهزيمة .

وتتوقف بنا غادة السمان عند هذه النقطة طويلا طويلا في خيز شعري قصير . كان المعرض حيلتها الفنية في صنع هـذه المرآة الحية لاعماقها الجريحة المحروقة ، وكان الباهي ـ صاحب المعرض ـ هو مركز الضوء في هذه المرآة ، هو وجهها الآخر . لا تكمن مفاجأة المعرض في انه عرى جراحها وحروقها الدفينة والظاهـرة ، بل في كونه المعادل الموضوعي لأزمتها مع نفسها والعالم ، لازمتها بين الحزب والثورة . كانت كالباهي تحمل نبوءتها بين ضلوعها فيما تكتبه بجريدة الحزب ، فقيل لها ان التشاؤم انحراف ، وخـرجت . ولكنها لم تكن وحدها ، كان الباهي ايضا في مكان آخر من العالم ، يصوغ النبوءة بالوانه وخطوطه ، ولا بد انه هو الآخر كان طريد الاحزاب والشعارات ، أسيرا للواقع والثورة عليه . لهذا كان لابد ان يلتقيا . لقاؤهما السابق على الرؤية البصرية كان في النبوءة ، أما لقاؤهما المباشر فقد تم في جحيم التحقق ونيران الهزيمة . كانت انتصارا مجازيا لهما ، ولكنها في واقع الامر هزيمة شاملة . هزمت بين ما هزمت العقل العربي الدائخ في الهورس شو واند ولشـفيتا ومغانى الزيتونة وما يناظرها في بقية العواصم العربية .. ولكنها لم تهزم النبوءة ، لم تهزم القدرة عليها . وهذا هو الخيط الذي يمتد من بداية القصة الى نهايتها ، حتى انها تشبه من جديد قصة فواز مع فتاة « رحيل المرافيء القديمة » . كان فواز هو فداء النبوءة والتحقق ، كان موته طريقا الى الحياة ، حياتها الخاصة والعامة على السواء . كان فواز هو اليد التي ترسم ، وكانت هي اليد التي تكتب ، وكان حازم هو الجدار الزجاجي الملوث بالدم بينهما . وفي اللحظة التي طرح فيها الانفجار يده التي ترسم ، استعادت هي يدها التي تكتب وصوتها الحقيقي . فواز هو الباهي في « حـريق ذلك الصيف » وحازم هو عشرات الوجوه والاقنعة التي نصادفها في هذه القصة . ولكن القضية هنا تزداد تعقيدا ، لم تعد قضية استبدال رؤية باخرى أو نسيج حياة بنسيج آخر . الموت في مواجهة الحياة لا يزال حقا هو محور الصراع ، والموت الاسرائيلي والبرجوازي العربي لازالا عنصرين هامين وخطرين من عناصر الصراع . ولكـن الموت في هذه القصة يكتسب بعدا جديدا ، لعله اخطر الابعاد كلها ، هو ذلك الموت الذي يتحول الى غريزة مشتهاة ، وهو الذي يتحول في البناء الفانتازي للواقع الى رمز المقبرة . ان الضمير المتكلم للفتاة يلتقى بنا منذ السطور الاولى على سور المقبرة . وما ذكريات الماضي القريب والبعيد بين الاقواس والحروف السود ، الا مقابر ، للمثقفين والاحلام والحضارة والافكار والشعب والشعارات . وهي المقابر التي تصوغها الهوة الفاغرة فاها كالشيطان وهو يقهقه بين الواقع والمثال، وبين الوجه والقناع ، يمتد الخيط ـ أو الباهي ـ من النبـوءة المتحققة الاولى الى النبوءة المتحققة الثانية خلال الزيارات الليلية للمقبرة الرمز . كانت الزيارة الاولى قد تمت استطرادا لاحـدى ليالي التشرد والصعلكة والوجع . وكانوا ثلاثة فقط : هي والباهي ، وابو رعد . وتتالت الزيارات التالية استطرادا للفضول والعادة ، وأصبح الثلاثة جمهورا من المثقفين الذين رأوا في الامر كله تغييرا من مقابرهم المستعارة الى المقبرة الام ، المقبرة الشرعية . وحين يمسى الذهاب الى المقبرة « استطرادا » للتشرد والفضول والعادة ، فانه سرعان ما يتوقف في اعقاب الملل « لقد مضى رفاق المقبرة جميعـا وبقيت وحدي أجييء كل ليلة استبدل فراشي بالتابوت لانام ملء جفوني ثم انسل من المقبرة مع الفجر هادئة لا ذهب الى عملي .. اجل .. ذهب رفاق المقبرة .. هربوا .. بعضهم قدم التنازلات المطلوبة واعادة انضمامه الى المقبرة الكبرى في الخارج .. وبعضهم استطاع ان يستعيد توازنه بعد محرقة الهزيمة ويخرج منها كطائر لفينيق المتجدد أبدا بعد احتراقه .. وبعضهم خاف امام لعبـة الموت .. سرغون سافر الى امريكا .. جاد اضطر الى قبول عمـل ليلي في الكازينو لانه جائع .. عنترة تم تعيينه مسؤولا كبيرا في الاعلام .. ابو رعد سئم المسرحية كلها كما يقول لكنه استبدل المقبرة بالخوارة ، وبراقصة اجنبية في الكازينو تعيله .. حتى الباهي قرر الرحيل منذ شهر وكل ليلة حينما يجييء يفاجئني بانه لم يرحل بعد » .

ولكن المقبرة بالنسبة لها لم تكن استطرادا لشيء آخر . لو لم تتعرف عليها في تلك الليلة الغريبة مع الباهي وابو رعد لقادتها قدماها اليها دون وعي . انها الوحيدة بينهم جميعا التي جرؤت على ان تستلقى في أحد التوابيت وتطلب منهم أن يغلقوه وتبدأ تمتماتهم الغنائية كالحان الجنائزية . كانوا يتلهون ويلعبون ؟ ربما . ولكنها هي ابدا لم تكن تلعب . كانت تشعر براحة عجيبة واطمئنان شامل . كانت تلبى رغبة عميقة في العودة الى الرحم . وحين غاصت مع الباهي في اعماق اليم فوق مقبرة رخامية في احدى الليالي التي انفردا خلالها بالليل والموتى والهمهمات الغريبة التي يتسمعونها احيانا بالوهم أو بالحقيقة داخل المدفن الارضي ، صارحها الباهي هي وهما في ذروة اللجة المرتعشة « ما ازال اؤمن بان شيئا ما سينبت من المقبرة الحزيرانية الكبرى ، ولانك صنعت لنفسك قاربا من اليأس وانزلته في نهر الموت وها انت تلوحين لنا بالوداع . اريد ان انزل من قاربك ». كان الموت المادي المباشر بديلا لديها من الموت المعنوي الاكيد . وكان الباهي ، كفواز ، يرى انه اذا كان لابد من الموت فليكن اسلوبا غايته الحياة . ان غريزة الموت ، كاية غريزة اخرى قابلة للتسامي . والشعرة الفاصلة بين الانتحار والعمل الفدائي ، رفيعة حقا ورهيفة، ولكنها قائمة . العودة الى الرحم ، أو الموت المجاني ، هو نزع — مضاد للوعي — لهذه الشعرة . وقد تصورت « نوف » الخلاص بالموت على الصعيد الفردي ، بينما كان الخلاص بالموت لدى الباهي يعني شيئا اخر قالته النبوءة الثانية ، والمتحققة .

تبدأ هذه النبوءة في الليلة التي تغيب عنها الباهي ، وحين استقلت نوف في التابوت كعادتها احست بشيء ما غريب تحت جسدها . كان هذا الشيء كالنبوءة الاولى مجموعة جديدة من لوحات الباهي وسدها المكان الوحيد الذي يعلم انها ستجيء اليه ، رمز الموت واليأس المطلق . وكأن هذه اللوحات كانت البذور التي يعلم انها ستتوسد ارضا خصبة واعدة لم تمت تماما بعد « اللوحات تمثل المقبرة .. مقبرة شاسعة لا حدود لها تمتد على طول قارتين .. ها هي امرأة جذورها في المقبرة ورأسها في الغمام .. جسدها من رماد ورأسها من فولاذ .. لوحة اخرى .. الموت جذع في الارض ، ومنه ينبت ظل منتصب بجلال ومهابة وشراسة » . وتنبت البذور — او اللوحات — بسرعة الزمن الاسطوري ، وتتحقق النبوءة حين تكتشف نوف ان الهمهمات التي كانت تسمعها هي والرفاق في المدفن الارضي لم تكن اصواتا للجن أو العفاريت أو الارواح الهائمة ، وانما كانت اصداء اولئك الرجال الذين لم ترهم ، الرجال الذين اختاروا الموت طريقا للحياة ، اولئك الذين تناهت اليها بعض عباراتهم المتقطعة واضحة هذه المرة « عملنا السري .. التحرير .. الارض .. الفداء .. التنظيم .. الرفاق .. العملاء » وتفجر المطر من جديد ، لا تدري نوف من أين : من السماء ام من عينيها ، وراحت تسأل نفسها « كيف افتح الباب بيني وبينهم » . كل ما تدريه انها غادرت المقبرة وهي تشد على اللوحات — النبوءة ، بينما تحس ان النار المشتعلة ابدا تحت قناع جلدها المندمل قد هدأت ، واخذت تشم الهواء البحري بملء صدرها دون ان تشم رائحة العفونة التي كانت تطاردها طول الوقت . وبيقين التحقق من النبوءة انهت قصتها المفتوحة بجملة قصيرة موحية ، غدا لن انام في التابوت » .. تمام كما فعلت فتاة « رحيل المرافىء القديمة » حين حجزت لنفسها مقعدا في أول طائرة متجهة الى ارض الوطن ، ولم تعد ترى الدماء تلوث زجاج النافذة الملاصقة لمقعدها . انها النهاية المفتوحة لقصة لا تكتب ، وانما تعاش ، بها تتكامل الذات والموضوع ، ولا يعود ضمير المتكلم أو الغائب أو المخاطب وحيدا في ساحة المواجهة العنيفة بين داخله وخارجه ، لانه تلك اللحظة ينهدم الجدار بين الانا ونحن ، بين الوجه والقناع ، بين الواقع والمثال . وتصبح القضية — من جديد — أن تكون اولا نكون .

الثأر والعار والجريمة

يبدو ان غادة السمان قد عمدت في تبويب كتابها ان تتدرج بنا، لا على صعيد الفكر والتعبير الفني ، وانما على صعيد المادة الخام . القصة الاولى تركز على الرؤية البرجوازية للمشكلة كطريق مسدود في وجه الحل الحقيقي . والقصة الثانية تركز على نسيج الحياة البرجوازية كعنصر جوهري من عناصر المشكلة وتقدم لنا رؤياها للبديل القادر على اعادة البناء . والقصة الثالثة تركز على قطاع المثقفين في شريحة البرجوازية الصغيرة كفئة اجتماعية غير متجانسة . وهي في كل ذلك تنظر لقضية المصير في حياتنا من كافة الزوايا الممكنة ، وتنعكس هذه الزوايا بدورها على اسلوب التعبير وبناء القصة . ثمة ملامح عامة ومشتركة حقا ، بل هناك اوجه للشبه تصل لدرجة المطابقة ، ولكن ذلك في النهاية ليس اكثر من صدى وحدة القضية الملحة على وجدان الكاتبة وعقلها الخالق ، وطبيعة النماذج البشرية التي توفرت على دراستها بغية ابراز هذا البعد أو ذلك من ابعاد الهزيمة . وفي القصة الرابعة « جريمة شرف » لا تبتعد بنا عن جوهر تفكيرها وبؤرة اهتمامها ، ولكنها تطل بنا على شريحة جديدة من شرائح المجتمع الذي يعاني ويبذل دمه احيانا بالمجان واحيانا اخرى من اجل الامل .

بقبضة فولاذية لا ترحم ، تمسك غادة السمان بمجتمع بيروت في مواجهة مجتمع الجنوب . واذا كان الصراع بين المجتمعين في « ارملة الفرح » قد اتخذ صورة المقابلة بين النسيج البرجوازي للحياة ورؤيا المستقبل ، فان الصراع في « جريمة شرف » يتخذ لنفسه طريقا اخر هو المواجهة الحية المباشرة بين نسيجين متناقضين من انسجة الوجود الاجتماعي . في هذه القصة تستخدم ضمير الغائب ، الذي تتيح له بين الاقواس فرصة التعبير عن النفس بضمير المتكلم . ولا تنسكب ظلال الماضي على الحاضر الكئيب ويقتصر من ثم الصراع على ملكية المستقبل لمن تكون .. وانما ينفجر الصراع منذ اللحظة الاولى ، بين الماضي والحاضر بكل رموزهما وواقعيتهما على السواء . هذا القصر المتخم بالثراء لا تسكنه غادة فاتنة هذه المرة ، وانما عجوز شمطاء هجينة اللسان ، اقرب الكائنات الى قلبها وعقلها هو هذا الكلب المدلل ، والنور لا يدخل غرفتها حتى لا يدري من يدخل عليها متى يقول لها صباح الخير . هذه الصورة في اطارها العام وتفاصيلها الدقيقة ، هي صورة الماضي الذي يملك زمام الامور حقا ، ولكن تدهوره اوضح من أن يدع فرصة للامل . اختيار زوايا الصورة وخطوطها والوانها هو موقف الكاتبة من هذا الماضي القبيح . انها صورة مدانة بطبيعتها . الاحداث أيضا لا تخرج عن هذا السياق ، فالمشكلة الحادة التي تمزق نياط قلب الست هي كلبها المريض والذي ينبغي أن يفيق من الضعف ، اليوم على الاقل ، في مسابقة ملك جمال الكلاب .

في مواجهة هذه الصورة بأحداثها المتشابكة معها ، تتداخل صورة اخرى لسائق سيارتها الذي يمثل لنا وجهه الجنوبي بشاربيه المفتولين ، بضمير الغائب مرة وضمير المتكلم مرات . القصة قصته هو في واقع الامر ، انه يجسد محورا آخر للماضي — الحاضر . مشكلته الحقيقية مع الكلب — الرمز الذي رحب به ترحيبا ساخرا مع سائر الخدم الاجانب من اليوم الاول لاستلامه العمل في هذا البيت الى الان . الكلب والست والسيد والقصر والجنود الاسرائيليون ، كلهم شيء واحد . والقصة تبدأ بأنه « سمع ان هناك تحركات اسرائيلية عدوانية على قرى الجنوب ، وعلى قريته عيرون بالذات »

في اللحظة التي يدخل فيها على سيدته ـ نموذج البشاعة الفاخرة ـ تطلب منه أن يأخذ الكلب الى الطبيب . ويلعب الكلب في « جريمة شرف » دورين متلازمين : أولهما أنه الحيلة الفنية لدى الكاتبة في اجترار عذاب السائق الجنوبي ذي الشارب العريض ، عذابه التفصيلي الذي يندمج فيه النسف الاسرائيلي لبيته من الجذور ، وانتحار زوجته الاولى وضياع ابنه البكر ومقتل ابنته من زوجته الفلسطينية . تتوالى هذه التفاصيل ، لا على نحو طولي مسطح ، بل على نحو تركيبي يفصح عن عمق الجرح الغائر في الوجدان .

والدور الثاني ـ والمباشر ـ الذي يلعبه الكلب هو الدور الرامز الى ذلك « العالم الكامل » من الفئات البرجوازية العليا المتحالفة عضويا مع الغزاة ، انهم عالم الهزيمة بغير زيادة ولا نقصان . الهزيمة بكل ابعادها الخفية والظاهرة ، على كافة المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، الفكرية والعقلية والمادية . انهم ، ببساطة ، الطابور الخامس للعدو والمباشر .

وتنسج غادة السمان خيوط لوحتها على هذا الاساس الدرامي العنيف : هؤلاء في مواجهة اولئك ، ولا تعمد الى اسقاط رؤياها على سير الحوادث وتشكيل المواقف وتكوين الشخصيات . وانما هي تستولد الرؤيا من مخاض الصراع الضاري بين هذه العناصر جميعها . هكذا أطل الكلب بنظرته الاولى على السائق الجديد بعينين فيهما « كثير من الحقد كذلك الذي اطل من وجوه الجنود الاسرائيليين

وهم يزرعون المتفجرات في جذور بيتي « وهكذا أيضا نظرت اليه « الست » من اليوم الاول وهو بعد في المطبخ يأكل لقمته الاولى في هذا « البيت » واذا بالسم يتسرب من لسانها الى الطعام « مثل الديمول الذي شربته (حكيمة) ابنة جاري لان والدها رفض ان يزوجها شابا من الفدائيين ما دام عاجزا عن دفع مهرها بقرة وثلاثة ثيران » ..

ان التشبيه في هذه القصة لا يجيء بمعنى الكتابة أو المجاز ، وانما هو يصل بين ضمير الغائب وضمير المتكلم من ناحية ، ويربط بين الطريق الذي مضت فيه السيدة وكلبها الى مسابقة ملك جمال الكلاب والطريق الاخر الذي مضى فيه السائق من ناحية اخرى . أي أن ادوات التشبيه هنا كالساعة الميقاتية في جهاز التفجير ، تنظم

المسار ولا تسرع أو تبطيء به وانما ترحل باللغم الى غايته المحتمة ، وتحميه من عبث اللاوعي أو تيار الشعور الذي قد يعطل التوقيت وقد يبطل الانفجار . طريق السيدة الهجين من القصر الى المسابقة، رغم القصف الاسرائيلي المتواصل ، هو طريق البرجوازية العربية

التي ملأت وجهها التجاعيد فترهلت وشاخت ولم تفدها احدث منجزات المكياج ولم تخف قبحها أحدث اشكال الاقنعة . والكاتبة على طول الطريق المدمر تزرع رموز العفن والتهرؤ على جانبيه كعلامات دالة وقاطعة على نهايته الساخرة ، فحتى الكلب لم يفز بالجائزة ، وعادت الست تجر أذيال الخيبة . قبل ذلك بقليل تفتح

غادة السمان قوسين غير مرئيين وبلا حروف سود ، حين صورت مدخل الحفل مدخلين احدهما للكلاب واصحابها والآخر للحاشية والسائقين والخدم وهذا هو نضال البرجوازية في سبيل « الخير »

و « الفقراء » الذين يرهقون السادة بمثل هذه الحفلات !!

ولكن الانسان العربي ليس انسانا برجوازيا فحسب ، فهناك طريق آخر تشير اليه قصة السائق الدامية ، منذ كان يحب « تغريد » الراقصة بأحد ملاهي الزيتون ، الى أن استطاع الزواج منها والحياة معها في الجنوب ، في الارض التي تثمر له بقدر ما يعطيها.

وأنجبت له تغريد « علياء » الذي كان يتوق لتعليمه حتى لا ينتظره مصير الفقراء ، ولكن أمه التي لم تتكيف مع الارض والكدح عاودت حياتها السابقة في ليل البكوات الاغنياء ، فضلت الانتحار احتراقا ،

وقبل ذلك تمكنت من اغتيال « روح » علي أن يقتل بذرة العلم في نفسه . وتزوج من فلسطينية جاءت له بخضراء وعمر ، ومع حزيران وأيامه التي لم تنته بعد ، تسفوا بيته ، نسفوه من الجذور . كان جول الصالح فدائيا قريبا لامتثال ـ زوجته الفلسطينية ـ يعيش معهم في هذا البيت . وكان يحب خضراء . كان حبهما الذي تتوغل الكاتبة في تفاصيله الخارجية ، جوهر الحياة الجديدة البديلة . كم أراد ، هو ، لعلي ابنه البكر أن يمسك البندقية ويقاتل . وتردد غادة هذا المعنى على لسانه اكثر من مرة لتؤكد في وعينا ان جول الصالح هو « البديل الوحيد الممكن » كما يراه الاب الذي فقد ابنه وهو بعد حي . وليس صدفة اذن ، ان جول فلسطيني ، وأنه قريب امتثال ، وانه يحب خضراء . تختار الكاتبة جزئيات الحدث بعناية فائقة ، كخيوط نسيج اختلفت الوانه ولكنها اتسقت فيما بينها اتساقا مذهلا . حتى الالوان البالغة التنافر في تكوين القصر الذي يمثل نقيضا

للجنوب المناضل ، تؤدي فيما بينها معنى واحدا متكاملا . وعمر ، ابنه من امتثال ، لا يختلف عن جول الذي قال « كل الوعود كاذبة .. هذه الارض ستضيع اذا لم نتعاون على انقاذها بالقوة .. لا الجمعيات الخيرية ستنقذ اولادكم ولا أحد سيتحرك ليدافع عن الارض اذا لم تفعلوا أنتم » وأكمل عمر مقاطعا جول « كفاك مواعظ .. اذا لم تنسف هذه الدار لن يفهم احد شيئا » . ونسفت الدار . وفهم الجميع اشياء كثيرة ، الا « علي » الذي كان ابوه يحلم به منذ

بداية القصة وقد تعلم كيف يمسك البندقية ويقاتل دفاعا عن الارض ، فاذا به يفيق من الحلم وقد تعلم على أن يمسك البندقية ، ولكن ليقتل اخته دفاعا عن العرض !! رآها تركض مع جول من حفرة الى حفرة ومن مخبأ الى آخر ، فلم ير من المشهد كله سوى أن انثى

تختفي حينا من الوقت مع رجل وتخلو اليه ، وان هذه الانثى تنتمي اليه بقرابة الدم . ولم يفهم معنى آخر ، كان من الممكن ادراكه لو أنه « تعلم » . لم يتصور أن اخته قد مضت فعلا في طريق جول ، طريق الفداء ، حيث تنتظرها رصاصة اسرائيلية لا رصاصة من

اخيها . اقرب الناس اليها هو أبعدهم عنها في نفس الوقت . تركز غادة السمان تركيزا واضحا على هذه النقطة لتقول ببساطة مؤسية ان غياب الوعي لدى اصحاب القضية الحقيقيين يحول رصاصهم الى صدورهم ، ويترك العدو يمرح سعيدا فوق ارضنا وتحت سمائنا كما يشاء . الثأر للشرف في هذه القصة يصوغ مفارقة

تراجيدية حادة في حياتنا المركبة غاية التركيب : وهي اننا باسم الشرف نتنازل عن الشرف . الحرية هي شرفنا الحقيقي ، ولكننا بدلا من استعادة هذا الشرف المسلوب ، نناضل من أجل شرف آخر يستمد بريقه الخارجي من اعماق التخلف والقهر .

لم تلجأ غادة السمان الى « تبسيط » المواجهة بين معسكري الوجود العربي المعاصر ، حتى عندما سمع « بو علي » سيده يتحدث مع بيك آخر عن ايام زمان ، ايام تغريد وكهرمان وجواهر ، لم يستشط هذا الشيخ غضبا ويقتل البيك « أريد أخف الآن لا لاقتل

البيك وانما لاذهب الى هناك .. هناك حيث الحقيقة الوحيدة » .. بينما ولده الاكبر يأتيه ملوثا بدماء اخته . وليست قضية « الشرف » هنا هي القضية الرئيسية التي تعالجها الكاتبة رغم اهميتها (التي خصصت لها قصتها الاخيرة « عذراء بيروت ١٩٧٣ ») وانما هي قضية الوعي الغائب عن اصحاب المصلحة فيه . صحيح ان هناك نسيجين اجتماعيين متصارعان صراع الحياة والموت ، وصحيح أن النسيج البرجوازي للحياة العربية هو مقدمة الهزيمة ونتيجتها .. ولكن فقدان الوعي ـ والمرموز اليه في القصة مرارا بقرار على من التعليم ـ هو سبب آخر لا يقل خطورة عن اسباب الكارثة التي نعيشها أو التي تقتلنا . الطبقات المطحونة مرشحة تاريخيا للثورة على الهزيمة وعلى النسيج المتعفن لوجودنا ، ولكنها لا تحقق وجودها

الا بالوعي .. والشرف في القصة مجرد مثل على ضراوة غيابه . ولم اكن اود من غادة الشاعرة ان تختتم قصتها بهذين السطرين « وفي الصباح لا يلحظ أحد أن شيئا تغير في بو علي سوى انه حلق شاربيه. ولم يشك احد به حين وجدوا ببوش (الكلب) بعد أيام في الحديقة مذبوحا من الوريد الى الوريد » .. لم تكن بحاجة الى كشف عالمها الفني العميق الشفاف بهذا المجاز الدارج غير المتسق مع بنـــاء القصة .. فقد انتهت الاحداث بعودة على وقد ثأر للعار كما يفهمه . ويبدو أن هـــذه الخاتمة المفتوحة لم تعجبها فأرادت أن تجني على الرمز وتذبح الكلب رمز العار الاكبر .. وان لم يكن الحقيقي .

القصـــة ــ القصيدة

لم يبق في كتاب « رحيل المرافيء القديمة » سوى قصتـــين ، الاولى « الساعتان والغراب » تنتمي الى الثورة اكثر مما تنتمي الى الهزيمة ومحورها مأساة الثوري ، وهو على قمة السلطة ، مع التخلف والقهر الاستعماري الطويل ، وهي قصة رائعة ولكنها تحتاج لبحث مستقل . اما القصة الاخيرة « عذراء بيروت » فهي لا تنتمي الى هذا الكتاب بأوهي الوشائج ، رغم نبالة المقصد ، فهي قصة بالغــــة التسطح الفكري والتهافت الفني على السواء .

وتبقى القصص الاربع الاولى التي حاولت مناقشتها بقدر ما اتيح لي من الضوء ، نموذجا رفيعا لادب يفجر القضايا التي طرحتهـــا الهزيمة في وعينا . غادة السمان لا « تؤرخ » للهزيمة ، فادبها في هذا الكتاب ابعد ما يكون عن النهج التسجيلي . هي ايضا لا تصرخ ولا تبكي بل ولا تفكر او تتأمل .. انها تحاصرنا بحوار عنيف بيننا وبين ذواتنا ، بيننا وبين العالم من حولنا . وهي لا تتكلـــم من « خارج » بل من عمق اعماقنا تستخرج الراسب فيها وتوقظ النائم بين احضان الغيبوبة والمخدرات بأنواعها .

ماذا فعلت بنا غادة السمان حقا ؟

لقد عنيت اساسا بالجيل العربي الجديد ، وهو الجيل المرشح لتجاوز الهزيمة ، وهو ايضا الجيل غير المتجانس طبقيـــا .. اذ تنتمي بعض شرائحه الى النسيج الاجتماعي للبرجوازيات العربية ، والبعض الآخر الى الرؤية البرجوازية للوجود ، والبعض الثالث يتعاطى الثقافة دون الثورة ، والبعض الرابع يمتنع عن الاثنين .. والقلة النادرة هي التي تخوض محيط الاهوال بحثا عن مرفأ جديد .

● تعني ايضا بنفس المقدار بالماضي كزمـــن اجتماعي سواء كان نسيجا للحياة البرجوازية المهيمنة على الوجود العربي رغم شيخوختها ودمامتها وتهرئها .. أو كان مجموعة من القيم والعادات والتقاليد التي تطل من جوف الكهوف القديمة على مستقبل الاجيال المطحونة بين حجري الرحى : الفقر والتخلف .

● تعنى اولا واخيرا بالهزيمة ــ عامة لا هزيمة حزيران وحدها ــ كحاضر محاصر بين قوسين هما التحدي الداخلي والتحدي الخارجي. وهي لا تفرج عن الحاضر بمرآة المستقبل ولا ترى المستقبل بعـــين الحاضر .. لأن غادة السمان لا تشتغل بالتنجيم ــ الذي يسمونه النبوءة ــ ولا بالندب ونسج الاكفان وتغسيل الميت ، ولا تقيم من نفسها قاضية أو مدعيا عاما أو محاميا أو متفرجا في سيرك .. وانما هي في قلب المأساة تنشد مخرجا ، بنا ومعنا .

● الثورة والفداء ــ وليس النصر ــ هما المقولتان الرئيسيتان اللتان تستكشف الكاتبة مقومات وامكانيات وجود عناصرها الجوهرية فينا وفي أرضنا وفي العالم من حولنا . في « الساعتان والغراب » يصل الثوري الى السلطة ، ولكن الصراع لا ينتهي ، بل ربما يبدأ ، مع الذات والآخرين ، بين الماضي والحاضر والمستقبل . لهذا تصبح كلمة « النصر » مخدرا يدغدغ الحواس الساكنة ، ولا يسبر غـــور الحياة بجدليتها الديناميكية الحية .

ما هو الطريق الفني الذي سلكته غادة السمان ؟

● لقد انعكست محاورها الفكرية على بنائها الجمالي انعكاسا دقيقا ، فسيطرة الماضي مثلا جسدتها الاداة السينمائية المعروفـــة بالفلاش باك ، والحاضر الجريح جسدته نماذج بشرية ممزقة وديكورات كاريكاتورية تصوغ المفارقة بين الشكل والمضمون .

● الضمير المفرد هو عصب البناء القصصي ، فالفرد لايزال عند غادة هو الخاصة الفنية المثلى للغوص في تلك الهوة القائمة بين الخاص والعام .. هذا الضمير لا يشكل لديها مقدمة لتيار الشعور فهي ليست محللة نفسية وانما هو تكوين انساني يجمع بين النمطيـــة والتشخص .

● الازمنة كلها حالة في كيان العمل الفني حلولا ديناميكيا فعالا ، لا تتداخل فيما بينها على النحو الذي نعرفه في الاشكال الحديثة للادب العربي ، ولكنها تتوازى وتتقاطع في صراع لا يهدأ بين الحياة والمـــوت .

● لا تميل غادة ــ الا في القليل النادر ــ الى الوصف الميثافيزيقي أو الميكانيكي للشخصيات أو حركة الاحداث وتحديد المواقف . انها تلجأ الى اسلوب الاظلام والاضاءة المعروف في المسرح ، بحيث تتوالي اللقطات كالمشاهد أو اللوحات ذات الخطوط السريعة المعبرة والموحية .. ولا تحاول نحت التماثيل الرخامية المفصلة .

● بهذه العناصر في منهج التعبير الفني تصل الكاتبة الى ابداع ما يمكن تسميته بالقصة ــ القصيدة ، حيث يقترب بناؤها المعماري من جسم القصيدة الشعرية الحديثة .. فليست هناك بداية ووسط ونهاية ولحظة تنوير ، وليست هناك حدوته تروى بأحكام كلاسيكي صارم ، وليست هناك تدفقات انطباعية حافلة بالوجدان الرومانسي . وانما هناك ضمير (مخاطب أو غائب أو متكلم) يقود المتلقى الى دهاليز الروح وكواليس المجتمع في رحلة حرة الى الجحيم ، لا تعبر المطهر الى الفردوس ، وانما تدلف به الى مواجهة عارية من الزيف مـــع الذات والعالم ، الاحلام والكواليس ليست الا اشارات وامضـــة كالبرق ، تنير وتعتم وفق مراحل الرؤية وتطورات الرؤيا . هكذا تقصر الجمل أو تطول ، بالحرف الابيض أو الاسود ، بين أقواس أو بدونهـــا .

وبعد ، فان « رحيل المرافيء القديمة » ليس اضافة الى فن غادة السمان فحسب ، ولا اضافة الى القصة العربية القصيرة فقط .. وانما هو اضافة كيفية الى الوعي العربي المعاصر : الوعي بهزيمـــة يهبط مستوى الادراك بأبعادها الحقيقية والكامنة الى الحضيض .

الفن العربي والاسلامي

بين الاصالة والاقتباس

د. طاهر مظفر العميد

فى العمارة والفنون العربية الاسلامية المختلفة ، من فنون تشكيلية ، كالنحت والتصوير بأساليبه وطرزه ومدارسه المتعددة . مثل التصوير على الجدران بالرسوم المائية ، والتصوير على التحف الخشبية والفخارية ، والتصوير على الكتب والمؤلفات الادبية والتاريخية والهندسية والطبية وغيرها ، ومن فنون زخرفية ، مثل الزخارف على الجص وعلى الآجر وعلى الجدران والزخارف على الخشب والمعدن وعلى آثاث المنزل المختلفة وعلى آدوات الاكل والشرب . وعلى الانسجة والملابس والستور، ظاهرة تبدو واضحة المعالم ، لا تخفى على المتخصصين في الميدان الفني ، تلك هي ظاهرة الاقتباس والتأثر .

والفن العربي والاسلامي مثل غيره من الفنون العالمية الاخرى ، تأثر ببعض الاساليب الفنية السابقة والمعاصرة له ، مثل الفن الساساني والبيزنطي والقبطي والصيني والاغريقى .

ولا يستطيع أي باحث في هذا الفن ، او متذوق لانواعه وطرزه ، أو مؤرخ لتطوره ونشأته وانتشاره ، ان ينكر الملامح الفنية التي قام عليها واخذ منها وتأثر بها ، في اولى مراحل نشأته ، وفى الخطوات المبكرة لترعرعه وتبلوره .

ولكن هـذا التأثر بالاساليب الفنية الفارسية وغيرها من الفنون السابقة للاسلام ، لم يكن كبيرا في جميع مجالات الفنون العربية والاسلامية الى الدرجة التي يبالغ فيها المستشرقون والباحثون ، والتي تصل احيانا الى حد انكار حق العرب والمسلمين في اشادة مبانيهم وتطوير فنونهم .

ولقد ذهب فريق من علماء الآثار الغربيين ، المتخصصين في الدراسات الشرقية ، الى نسبة كل ظاهرة معمارية فريدة ، وكل عمل فني كبير ، وتخطيط معماري متقن ، الى الفرس او البيزنطيين او القبط ، ذهبوا بعيدا في هـذا المضمار ، واسرفوا في الغلو ، حتى ليخيل للباحث والمتتبع بأن الفن العربي والاسلامي ما هـو في جوهره ومظهره الا طراز غير موحد الاسلوب ، تألف من شتات مختلفة من الانماط الفارسية والبيزنطية والقبطية والهيلينية ، أو هـو مرحلة متأخرة لتلك الانماط كلها .

ومع تقديرنا الكبير لكل الباحثين والمستشرقين وعلماء الاثار الذين أسهموا في اعمال التنقيب في مختلف المواقع الاثرية العربية والاسلامية ، وشاركوا في البحث عن المدن العربية ، وعاونوا في الكتابة عن كثير من اللقى والتحف فضلا عن مشاركتهم في توضيح مختلف أوجه الحضارة العربية والاسلامية ، وعرفوا العالم بسمات هذه الحضارة ومقوماتها ، فاننا نسجل هنا مع كثير من الاسف ، بأن قسما كبيرا من ابحاثهم ومؤلفاتهم واستنتاجاتهم وتعليقاتهم يغلب عليها طابع التحيز لغير العرب والمسلمين(١) .

ولا يسع الباحث الا ان يعترف بأن العرب الذين ترعرع على أيديهم الفن العربي الاسلامي ، كانوا قد خرجوا من الجزيرة العربية في صدر الاسلام حاملين دعوة الاسلام الى كثير من شعوب العالم ، دون أن يولوا الفن في أول الامر اهتماما كبيرا كما كانوا يفعلون في نشر مبادىء الدين الجديد ، واجلاء الفرس والروم عن اراضي العراق والشام ومصر وشمالي افريقيا . ولقد كان معروفا عن العرب في هذه الفترة من التاريخ انهم كانوا يحبون الزهد ويتمسكون بالتقوى ، ويميلون الى حياة الخشونة ، فشغلتهم هذه المعاني عن الاهتمام بكل ما يمت الى الرسم والتزويق والزخرفة والنحت بصلة .

ولئن ساد حب البساطة ، والتمسك بنصوص من القرآن الكريم واقتفاء السنة النبوية الشريفة ، التي تدعو الى التقشف والزهد ، عهد الفتوحات في عصر الخلفاء الراشدين (رضي الله عنهم) ، فأن الحال اختلفت فيما بعد أثناء الحكم الاموي ، حيث توطدت اركان الدولة وقويت شوكة العرب في الاقاليم التي احتلوها ، فظهرت طبقة مترفة من الناس ، جنحت الى اللهو ، ومالت الى حب الدنيا ، فراحت تقتني التحف الجميلة المزخرفة ، وتقيم العمائر الضخمة المزوقة ، وتلبس اللباس الموشى ، وتسعى الى ادخال الفن في كل مرفق من مرافق حياتها ، فظهرت ـ استجابة لهذه الحاجات المختلفة ـ فئات من الفنانين العرب والمسلمين أسهموا بقسط وافر في مختلف نواحي الفن، فظهر منهم المهندس والمعمار والمخطط والعامل والمزوق والخطاط والدهان والمثال والنساج والمجلد ، وشاركوا جميعا في ارسـاء فن عربي اسلامي يتميز بالدقة والجمـال .

وتطـور الفن العربي اكثر في الفترات التاريخية المتعاقبة ، أثناء حكم الدولة العباسية في بغداد وسامراء ، والدولة الاموية في الاندلس وحكم الدولة الطولونية والفاطمية والايوبية في مصر ، اضافة الى ما كان في الشام من تطور سريع في العمارة والبناء والزخرفة ، فنشأت نتيجة هذه الفترات التاريخية ، أساليب وطرز تعارف الباحثون على تسميتها بالطراز العباسي والطراز الاموي في الاندلس والطراز الطولوني والطراز الفاطمي والطراز الأيوبي ،

وحتى هذه الطرز الفنية العربية الاسلامية المختلفة التي ترعرعت على ايدي الخلفاء والحكام والولاة العرب في مختلف الاقاليم العربية ، لم تسلم من تحيز اولئك الباحثين وعلماء الآثار ، فقد قسموا هذه الطرز ، وعلى وجه الخصوص الطراز العباسي ـ الى أجزاء واقسام أرجعوها الى اصول ساسانية وبيزنطية وقبطية . ولعل هذه الفكرة قد وجدت صدى كبيرا لدى البعض من طلاب العلوم الاثرية والباحثين في تأريخها ، بل أن الفكرة أخذت طريقها الى ثقافة أساتذة هذه العلوم في كثير من المعاهد العلمية التي تعنى بالحضارة العربية والاسلامية في بعض جامعات العالم العربي .

والواقع فأن العرب اذ اعتمدوا على الفنانين المحليين من فرس واقباط في مطلع حكمهم للعراق والشام وايران وشمالي افريقيا فأنما كانوا يصدرون في هذا عن ميلهم الى اشـراك الشعوب التي خضعت لهم في ادارة الدولة وتطوير أجهزتها ، فأنهم في المقابل قد منحوا غيرهم من الشعوب تراثا حضاريا ناضجا .

والحضارة الانسانية ، بعد هـذا كله ، على اختلاف اساليبها وتباين مظاهرها ، وتمايز منشئيها ، ليست ملكا لشعب دون آخر أو لأمة دون أخرى ، وانما هي نتاج لامتزاج التيارات الحضارية لشعوب كثيرة ساهمت جميعها في ارسـاء قواعدها وتطويرها .

واذا كانت الدراسات الاثرية العربية والاسلامية تدين بالفضل الى جملة من العلماء الاجانب امثال بل Bell وبريجز Briggs وريشموند Richmond وكريزويل Creswell وانتجهاوزن Ettinghausen وديماند Dimand ولسترانج Le Strange وماكس فان برشم Max Van Berchem وسلادان Saladin وهرتسفيلد Herzfeld وساره Sarre وكروبر Grober وريفويرا Rivoira وديولافوا Dieulavoy وسوفاجيه والى عشـرات غيرهم عملوا منذ اواخر القرن التاسع

عشر والقرن العشرين في الكشف عن العمائر والتحف واللقى الاثرية العربية والاسلامية ، كما تتلمذ على ايديهم الرعيل الاول من علماء الاثار العرب الذين رحلوا الى الغرب للتخصص في الدراسات الاثرية العربية والاسلامية العليا ، ولا زالت ابحاث هؤلاء العلماء تعد المعين الذي يستقي منه الدارسون لهذا العام والباحثون فيه ، واذا كنا نعترف بالجهود القيمة التي قاموا بها فى التنقيب والبحث ، ونقر بالقيمة العلمية لبعض تلك الجهود ونكبر فيهم روح المتابعة والصبر ، فاننا نسجل عليهم في كثير من تلك الابحاث اخطاء علمية وتحليلية وتاريخية ولغوية لا يمكن اغفالها .

واذا اردنا أن نشير الى بعض ما كتبوا فى مصنفاتهم عن الآثار العربية والاسلامية ، فأننا نلاحظ بأن الذين عنوا منهم في مواضيع التصوير العربي الاسلامي يكادون أن يجمعوا بأنه لم يكن للعرب قبل الاسلام تراث في التصوير، واذا ما وجدت بعض نماذج منه فى اليمن والجزيرة العربية، وفي الحجاز بصورة خاصة ، وفى الحيرة ولدى الفساسنة، فأن تحليلهم لاصولها التي تحدرت منها تكون اماساسانية او بيزنطية او قبطية .

أما مؤلفاتهم عن تراث العرب في التصوير في العصر الاسلامي ، فأن موقف الاسلام من التصوير ، وورود بعض الاحاديث النبوية الشريفة التي لا تشجع التصوير ، وتزمت بعض المسلمين فى العصور المختلفة ازاء المصورين واتاجهم ، وموقف الخلفاء والحكام والولاة المتحفظ من نشاطهم ، قد اغنى تلك المؤلفات عن الحديث فى الكشف عن مدى اسهام الفنان العربي في هذا الارث الحضاري ، ولعلها تجمع أيضا على أنه لم يكن للعرب نصيب في هذا المجال من الجانب الحضاري ، فتكون بذلك جميع مدارس التصوير التي ظهرت في العصور الاسلامية ، مثل مدرسة بغداد (التي يسمونها بالمدرسة السلجوقية) والمدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية ، والمدرسة الفاطمية والمدرسة الهندية ، والمدرسة المغولية ، مدارس ترعرعت على أيد غير عربية ، وتأثرت فى مجموعها بأساليب التصوير الساساني والهندي والصيني والمسيحي .

وموقف هذه المؤلفات من الرسوم الآدمية ، وزخارف الفسيفساء والزخارف الجصية والزخارف الهندسية مشابه لموقفها من التصوير ، اذ تكون ــ وفق ما تشير اليه تلك المؤلفات ــ صناعة الفسيفساء ، وزخارف الجص، صناعةدخيلة على العرب ورثوها عن الساسانيين والبيزنطيين، ومواضيع تلك الزخارف التي وصلتنا على العمائر العربية الاسلامية في الجامع الاموي بدمشق وقصير عمرة ، وقصر المشتى ، وفي سامراء ، وفي القاهرة منقولة او متحدرة من ذات الاصول نفسها .

واذا كان هذا موقف المستشرقين من التصوير العربي والاسلامي والرسوم الآدمية والزخارف الجصية واعمال الفسيفساء ، فأن موقفهم من العمارة العربية والاسلامية ليس أقل من هذا الموقف ، فلقد سيطرت على علماء الآثار الغربيين نظرية تجريد العرب من كل مساهمة وفضل في العمارة ، فالجزيرة العربية فى نظرهم كانت تعاني فراغا معماريا قبل الاسلام ، وان الذي بنى الكعبة فى هذه الفترة وقبل ان يبعث الرسول (ص) بناء حبشي اسمه « باقوم » وان طريقة بناء الكعبة قد نقلت نقلا عن الحبشة(٢) .

ولكن الملاحظ فى الجزيرة العربية ، أن العرب أقاموا فيها قبل الاسلام عمائر ومدنا كثيرة لا زالت آثار بعضها قائمة حتى الوقت الحاضر . هذا فضلا عما اندثر منها وعفى عليه الزمن ولم يبق منها سوى الاشارات والاخبار في الكتب والكتابات الاثرية .

فمن هذه المدن مأرب وصنعاء وسبأ وظفار ومعين وغيرها من المدن التي ورد ذكرها عند الاخباريين العرب ، فضلا عن كثير من القصور والمحافد التي كانت تعج بها اليمن منها قصر غمدان وذي يزن وبراقش وسلحين وناعط وصرواح وهكر .

أما قصة « باقوم » الحبشي التي وردت أصلا في رواية مؤرخ مكة الأزرقي في كتابه « أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار » وملخصها أن القرشيين صمموا على اعادة بناء الكعبة المشرفة بعد التصدع الذي أصابها نتيجة للحريق والسيول ، وفى هذه الاثناء سمعوا بأن سفينة قد تحطمت عند الميناء الذي كان على مقربة من ميناء جدة الحالي من غير أن يعرفوا أن رجلا اسمه باقوم تخلف من السفينة المحطمة ، فذهب وفد منهم برآسة « الوليد بن المغيرة » ليشتروا خشب تلك السفينة ليستخدموه في البناء . وجاء معهم الى مكة « باقوم » واشترك معهم في البناء ، فنسبت اليه المصادر القديمة بناء الكعبة ، وأخذ المؤرخون العرب تلك الروايات في مؤلفاتهم ، وجاء الباحثون المحدثون لينسبوا الى هذا الرجل بناء أهم عمارة لدى العرب فى الجاهلية ليؤكدوا نظرتهم التي تدعى بأن الجزيرة العربية كانت تعاني فراغا معماريا .

وأن كنا لا نشك في مقدم « باقوم » الى مكة ليشارك فعلا في البناء ، فأننا نشك في الدور الذي قام به فى تلك المشاركة ، ولئن كانت الاتجاهات الحديثة تنسب اليه التخطيط والتوجيه لتؤكد بأن الطراز الذي بنيت عليه الكعبة انما هو طراز رومي أو حبشي وأن العرب فى الجاهلية كانوا لا يعرفون فن التخطيط والبناء . فأن تلك الابحاث قد اغفلت أمورا مهمة نحب ان نوضحها في هذا البحث وهي : ــ

أولا ــ ان الكعبة المشرفة كانت قائمة منذ ان شيدها ابراهيم وولده اسماعيل (عليهما السلام) وقد جددت عدة مرات وفي عهد القرشيين ، ولم تشر المصادر القديمة والحديثة على السواء الى مشاركة معمار او بناء غريب عن الحجاز .

ثانيا ـ أن القرشيين قد صمموا على بناء الكعبة المشرفة بعد خوفهم من التصدع الذي اصابها نتيجة للسيول الكثيرة التي كانت تجيء مكة من غير ان يعلموا بوجود بناء او بحار رومي القت به حطام سفينة على شاطىء البحر الاحمر .

ثالثا ـ أن البناء الذي تم وشارك فيه « باقوم » كان قد تم على ذات الاسلوب الذي كانت عليه الكعبة ، ولم يحدث تغيير جوهري في تخطيط الكعبة . وهذا يعني أن « باقوم » لم يقدم خدمة أصلية وجوهرية يتوقف عليها التخطيط والتنفيذ .

واذا أردنا أن نمضي في ذكر بعض الامثلة التي تؤكد تحيز المستشرقين ، فنشير الى أن بعضهم كان ينقل النصوص التاريخية بشكل يخدم ذلك التحيز من غير احترام للامانةالعلمية والتاريخية ، ومثالعلى هذا ، فأن المؤرخ العربي المقريزي كتب « ثلاثة اخوة قدموا من الرها بنائين بنوا باب زويلة وباب النصر وباب الفتوح » وعندما ترجم « كريزويل » نص المؤرخ العربي المصري المقريزي حول بوابات القاهرة الى اللغة الانكليزية أضاف من عنده كلمة مسيحيين فأصبح النص في كتابه « ثلاثة اخوة مسيحيين قدموا من الرها ....»(٣) .

ومثل آخر نورده لتحيز اولئك المستشرقين وتعصبهم هو ادعاء « مانريك Manrique » بأن باني ومخطط الاثر الاسلامي الكبير المعروف بأسم « تاج محل » في الهند هو المهندس الايطالي جيرومينو فيرونو(٤) . غير أن سجل الحوادث المحلية وما دونه كل من الرحالين ثافرنييه وبورنيه ينفي ذلك .

ولئن بقيت مؤلفات المستشرقين والباحثين في جوانب الحضارة العربية والاسلامية المصدر الاول للمشتغلين في هذا الحقل ، فانه ظهرت نخبة من الباحثين وعلماء الآثار العرب الذين بدأوا في دراسة وتحليل بعض العناصر والاصول الفنية والمعمارية لكل مظهر من مظاهر الفن العربي والاسلامي . تلك الدراسة الدقيقة والمتزنة القائمة على المصادر التاريخية والعمائر القائمة واللقى المتوفرة ، والتي تتخذ من المنهج العلمي في البحث هدفا ، ومن التحليل التاريخي غاية ، ومن الاستنتاج المدروس سبيلا. وسوف تأخذ أبحاث هذه النخبة من علماء الآثار العرب طريقها الى مناهج ومحاضرات الاقسام والمعاهد الاثرية والتاريخية في الجامعات العربية وكلياتها(٥) .

واذا تساءلنا عن الاسباب والدوافع التي شجعت اولئك المستشرقين على القول بأن العرب ، سواء في الفترة التي سبقت الاسلام ، او في العصر الاسلامي ، لم يكونوا ذوي دراية في الفنون والعمارة ، ولم يطلعوا على اسرار الصناعات الفنية ، وعلى وجه الخصوص ، في الهندسة والبناء ، هو انفراد اولئك المستشرقين خلال القرنين التاسع عشر والعشرين في البحث عن العمائر واللقى والتحف الاثرية في الاقطار العربية ، اضافة الى الرحلات الكبيرة والمتعددةالتي كانوا يقومون بهاومشاهدتهم الكثير من المخلفات الاثرية العربية للمنشآت القائمة ، ونتيجة لتلك الرحلات التي اتاحت لهم مشاهدة الآثار عن قرب كتبوا ابحاثهم .

وقد ادى جهل الكثيرين منهم بفنون اللغة العربية الى الوقوع في الاخطاء ، كما أن عدم استطاعة بعضهم فهم النصوص التاريخية والفنية والتشريعية قادهم الى احكام ونتائج غير سليمة .

ولعل الذي شجع اولئك العلماء في المضي على نفس النسق من الكتابة والتحليل في جوانب الحضارة العربية الاسلامية ، خلو العالم العربي والاسلامي في القرن الماضي واوائل القرن الحاضر ، من وسائل اعلام ونشر، وأقلام متخصصين تنقد وتبحث ، تؤيد او تعارض .

ولئن شاركت شعوب العالم أجمع ، في تطوير الحضارة الانسانية ، فأن العرب قد اسهموا بدورهم في العصور الاسلامية المختلفة في جزء كبير من هذه الحضارة، بفضل ما اقتبسوه من الامم السابقة وما انتجوه هم من مختلف أوجه التقدم والازدهار ، وفي هذا يعترف مؤرخ غربي منصف بجهود العرب في هذا المضمار فيقول :

« ان العرب استطاعوا ان يبدعوا حضارة جديدة مستعينين بما استعاروا من الفرس واليونان والرومان»(٦)

ولقد أصاب الفن العربي والاسلامي توفيقا كبيرا بين الفنون العالمية وانتشر في رقعة كبيرة من العالم المعروف آنذاك ، ويمكن حصر حدوده على وجه التقريب ، من حدود الصين شرقا الى ساحل المحيط الاطلسي غربا ومن روسيا شمالا حتى البحر العربي والبحر الهندي جنوبا .
وتنوعت مظاهره ، واختلفت أساليبه ، وتعددت مدارسه، وتمايزت طرزه ، وتشعبت انماطه ، فظهرت الزخارف على الجص والآجر ، وخططت عشرات المدن ، واقيمت مئات العمائر دينية منها ومدنية زوقت بالصور المائية وبالرسوم الجدارية ، وكسيت جدرانها بالفسيفساء ، وأنشئت مساجد بدات بسيطة ثم لم تلبث أن تطورت الى غاية الروعة والضخامة ، شملت الكثير من العناصر المعمارية ، كالمآذن والقباب والعقود والاروقة والمحاريب والمنابر والاعمدة والشبابيك والاقواس ذات الاشكال والهيئات المختلفة ، وترعرعت مدارس للتصوير على الجدران وفي الحمامات والقاعات والقصور والارضيات قوامها مواضيع آدمية وحيوانية ونباتية ، كما زوقت بعض المخطوطات الادبية والتاريخية والطبية والهندسية بكثير من الصور ، وبرزت أعمال الفنان العربي على المعدن والخشب والحجر والفخار .

وان كان الفن العربي والاسلامي قد استعار ملامح من أساليب الفنون الاجنبية السابقة للاسلام ، واعتمد عليها فى تطوير فنونه خلال العصور الاسلامية، كما استخدم الفنانين من مختلف الاجناس والاديان في الاقاليم التي دانت للعرب، وهضم كل تلك الملامح والاساليب ثم أخرجها في اطار يختلف كل الاختلاف من الاصول التي تحدرت منها ، وان كانت جهود العرب الفنية في تلك الاستعارة وهذا الهضم موضع شك المستشرقين ، وهدفا يصوبون اليها سهام التحيز ، فأن أحدا منهم لا يستطيع أن يطعن في جهود العرب الفنية فى الزخرفة ، حيث أخرجوا للعالم عناصر فنية خاصة بهم ، تلك هي العناصر الزخرفية الهندسية، والعناصر الزخرفية النباتية والعناصر الزخرفية الكتابية .

وقد يكون اقبال الفنانين العرب والمسلمين على الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية ، هو نفورهم من تصوير الكائنات الحية وتحفظهم فى انتاج الرسوم الآدمية ، نظرا لكراهية الناس آنذاك من تقليد الخالق عز وجل ، وشيوع بعض أحاديث للرسول الكريم لا تشجع اعمال النحت والتصوير الآدمي .

لذلك انصرف الفنان العربي الى تلك الزخارف انصرافا كليا فاتقن صناعة الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية ، وخرج للدنيا نماذج تشير الى الاصالة والابتكار . وسوف نعود للحديث عن هذه الزخارف في بحث قادم ان شاء الله .

---

(١) يمكن ان نشير الى بعض الابحاث والموءلفات التى يبدو فيها التحيز واضحا جروترود بل ـ « كتاب الاخيضر » صفحات ١٤٥ ـ ١٤٧

G. Bell — Ukhaider, P. 145—147

وينظر كتاب « العمارة الاسلامية الاولى » لكريزويل ج١ صفحة ٦

وينظر نفس الكتاب صفحات ٣٨٨ ـ ٣٨٩ .

وينظر بحث « نشأة المئذنة وتاريخها » لكوتيل في مجلة الجمعية الشرقية الامريكية ٣. صفحة ١٣٢

وينظر الصفحة ١٤٧ ، شكل ٨٩ من كتاب « العمارة الاسلامية الغربية » لمارسيه .

وينظر صفحة ١٤٢ من كتاب كريزويل « المختصر »

وينظر صفحة ٤٧ من كتاب بريجز « العمارة المحمدية »

(٣) Creswell — Early Muslim Architecture Vol. 1. P. 7.

(٢) Creswell — Early Muslim Architecture of Egypt, Vol. 1, P. 69.

(٤) ينظر دائرة معارف الاسلام ، « مادة تاج محل » ج ٤ صفحة٤٥٢

(٥) من هذه الانجات والموءلفات

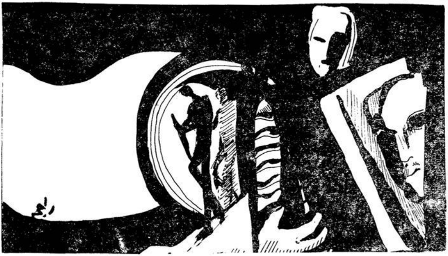
« مساجد القاهرة ومدارسها » للدكتور احمد فكرى ، المدخل الصفحات ٥ـ٤٩ و « المسجد الجامع بالقيروان » للدكتور احمد فكرى ايضا

(٦) لون « حضارة العرب » صفحة ١٨.

الغيوم تشرب دمعك وترحل

محمد علي شمس الدين

عبرتك آسية التي تمتد خلف مدارها قدماك
آنية لدمعك سوف تشربها وترحل
ثم ترحل في يديك جزيرة العرب
عبرتك جارحة مع اللغة التي دمرتها
وعرضت في سوق المدينة جثة الكلمات
(جثتك القديمة) ـ هل تظل مشردا
فى أفقر الاحياء مثل أبيك حين يبيع رايته
ويرهن ثدي أمك بالرغيف ويشتري
سببا لحزنك أو لموتك ـــ
سوف تلفظك المدينة أو يضيق هواؤها في الصدر
(لا يتنفس الفقراء في مدن النحاس)
ولا يسيل على شوارعها
الا لعابك ـ خاسر أبدا
وخاسرة دموعك حين تقذفها على المريخ
تقذفها على عتبات آلهة من الخزف
ستظل محنيا كسارية على كل الموانيء
ترتديك نوارس البحر القديم ويرتمي
صدأ الشموس الهاربات بجفنك الرمدي
حيث تعرش الاحزان بين الماء واللهب
(لا عشب ينمو فوق هذا القبر)
تسأل نفسها في الليل آسية



وتشرب حزنها الدهري
تترك في قرار الكأس شارتها الكئيبة ثم تشتعل
ونبيها المقتول قبل الفجر في برية
موصولة الفلوات يركب مهره الناري ثم تضمه السبل
هذا سرابك فوق وادي الموت لم يهطل

سرابك غيمة حجرية بيضاء قاسية ونعطش سيدي
نظل نعطش
ثم نعطش
ثم نعطش
والرياح شهية
والارض ترفع ساعدا كالآب نحو الشمس تبتهل
كل المنافذ سوف تقفلها المدينة
أو يصك غبارها شفتيك
يشرب قلبك الاسفلت حتى القاع
لا تؤويك غير مساحة
تمتد من خلفية الوطن المعلق بين أحذية الجنود
وبين ذاكرة كأحذية الجنود
وحين تقبل من خرائبك الشهية نحوها
تبتل مثل الدمع آسية
وتفتح بابها وتقول : ((يا ولداه))
تغرق أنت في دمك الموزع في الخزائن أو على الطرقات
حيث تضمك الريح التي تؤويك والجبل
كم ذا وقفت على ضفاف الموت
ثم تكلست حدقاتك الكروية الصفراء
لا جسد السواقي ابتل فيه الماء
لا حورية تأتي وتركض، خلفها عذرية الاعشاب
والمدن التي اكتملت بكارتها
تتلمس الفرسان
والفرسان قد رحلو

(موال)
أوف
يا راحلين ارجعو دمعي عليكم سيل
والريح جمرا بتحرق لساني
مرهون قلبي لكم بيكل لفتة خيل
والخيل مربوطة بشرياني
تشرب غيوم السما والشمس حبة هيل
سودا كبيري بحجم أحزاني
بنقط على ضلعي هموم الليل
بغنيلها وبحكي عن وطاني .
... من أين تقبل هذه الاحزان
حين تمر آسية
وتنشر فوقها جسدا من الاطفال
تلبس حزنها وتضمه مثل انهمار الماء
في خلد الجزيرة حين تصرخ :
ـ اطعمينا ـ
ثم لا تتقدم الريح الخبيثة
لا يعود سوى الصدى
من أي منعطف الجحيم
يطل فارسها الرجيم
ويحمل الغرباء
يغرس في جماجمهم بريق حذائه الدموي
أو مطرية للدمع
هل يطأ المهاجر غير أحذية الجنود وغير ساقية الردى ؟
ملعونة خطوات هذي الريح فوق مقابر الاحياء والموتى
وفاجرة أصابعها التي يكتظ فيها الصوت يحتقن الصدى
لا شيء يعبر غير آسية التي تمتد خلف مدارها قدماك
تسقط أنت في دمها
ويشتعل المدى .

بيروت

زائر من الفضاء الخارجي .

الكساندر كازانتسيف

ترجمة : نعيم بدوي

« سنلتقي اليوم بالعلماء هذا المساء » قال بوريس يفيموفش في احدالايام . كنت أعلم ان معنا ، في السفينة ، جفرافيا اسمه فاسيليف ، كان مسؤولا عن بعثة في الارخبيلات البعيدة ، اضافة الى وجود نيزوفسكي العالم البيلوفوتولوجي . كذلك كان معنا فلكي ، استقل السفينة حين كانت راسية في « اوستي » . كانت الباخرة « جورجي سيدوف » اذ ذاك قائمة بارسال قوارب لنجدة ربان سيء الحظ ، كان قد فقد قوارب سفينته على اثر عاصفة عاتية . في صباح ذلك اليوم صعدت الى سطح الباخرة لألقي نظرة على اليابسة ولو من بعيد . فنحن لم نشاهد ارضا منذ عدة اشهر . والان ... ها هي الارض تبدو في الافق كشريط ضيق من الضباب ، ومع ذلك فهي ساحل القاع العظمى .

ظهر احد الزوارق البخارية يمخر نحونا عبر المياه البرتقالية اللون ، كما هي الحال في السماء عند الفجر .

قال مساعد الربان ، وكان يشرف على انزال بعض الزوارق ، « مسافرون اخرون ، ثلاثة في بعثة فلكية . »

ـ « بعثة فلكية ، هنا في الشمال ؟ لاي غرض ؟ »

ولم يقدم المساعد اي تفسير .

لامس الزورق الباخرة وتسلق اشخاص ثلاثة السلم الحبلي . كان الاول قصيرا ، بارز عظام الوجه ، نحيفا قد لوحت وجهه الشمس . وكان يلبس نظارات ذات اطار قرني ، وتكسبه جبهته العالية سمة غريبة ، وكان في وضع عينيه انحراف غير اعتيادي .

انحنى لي بأدب وكان لايزال بعيدا نسبيا ، ثم صعد وعرف بنفسه .

« يفجيني اليسكييج كريموف ، فلكي ـ نحن قادمون للقيام ببعثة في المناطق العليا . وهذه ناتاشا ، اعنى ناتاليا جورجيفينا كلاكولينا ، وهي مختصة بعلم النبات . »

صافحتني ، بوهن ، فتاة عليها سترة من اللباد القطني ، وترتدي السراويل ، وكانت حلقات سود تحيط عينيها ، ويظهر عليها الاعياء ، فأخذت فى الحال الى الغرفة التي اعدت لها .

وكان المسافر الثالث شابا يكاد لايتجاوز سن الصبا ، كان يشرف على نقل الامتعة باهتمام ، وكان يصيح بصوت عال « كن حذرا ، انها ادوات واجهزة علمية ، انظر الا تفهم ؟ انها ادوات قابلة للكسر » .

واخيرا نقلت جميع الاجهزة الى الباخرة ، ولكني لم الاحظ بينها ما يشبه التلسكوب .

ماذا يمكن ان تفعل بعثة فلكية في القطب ؟ النجوم ليست هنا في الحقيقة اكثر وضوحا وظهورا . وانتهز « بوريس يفيموفش» رسو الباخرة في ميناء «جزيرة دكي» فدعا ضيوفه العلماء الى الصالون .

جلبت كاتيا ، فتاة المطعم ، السمك المدخن من قبوخفي ، وظهر على المائدة كونياك الربان ، الشخصي .

طعم العلماء وشربوا ، وبدت ناتاشا موردة الوجنتين نشيطة بعد فترة نومها الطويل .

سألت كريموف ، « قل لي ما هي الغاية من بعثتكم الفلكية ؟ . »

اجاب كريموف ، وهو يتناول قطعة من السمك « لنثبت وجود الحياة فى المريخ » قلت وانا اكاد اقفز من الكرسي ، « في المريخ ؟ ، هل تمزح ؟ »

نظر الي كريموف مندهشا وقال ،

ـ لماذا امزح ؟

قلت ، « هل تستطيعون القيام بمثل هذه الملاحظات عن المريخ في هذه الاصقاع ، حقا ؟ »

ــ « كلا ، فالرؤية لا تكون واضحة في هذا الوقت من السنة عادة »

ــ « يفهم من هذا انكم ستدرسون احوال المريخ ، في الاصقاع القطبية ، حتى بدون تطلع الى السماء . »

ــ « ان دراسة المريخ تتم في مرصد آلما ــ آتا ، ولكن في الاصقاع العليا ، هنا ... »

ــ « وماذا هنا ؟ »

ــ « نبحث عن دليل على وجود الحياة في المريخ . »

قال نيزوفسكي مندهشا ، « انه شيء مثير للاهتمام ، فانا اهتم منذ الطفولة بقنوات المريخ ، اليس « شياباريللي » و « لوفل » هما اللذان قاما بدراسات عن المريخ ؟

اضاف كريموف « وتيخوف كافريل اند ريانوفش. »

قالت الفتاة موضحة ، لقد اوجد « تيخوف » علما جديدا ، علم **نبات الفلك** .

ــ « **علم نبات الفلك ؟ فلك ونبات ، لا ارى ما الصلة بينهما .** »

ضحكت ناتاشا وقالت موضحة ، « من المعلوم الان ان هناك ما يسمى علم نبات الفلك ، انه علم النبات في الكواكب الاخرى . » واضاف كريموف « في المريخ . »

واستمرت الفتاة توضح بتباه « لدينا الان ، في اكاديمية جمهورية قازاق السوفيتية قسم خاص بهذا العلم السوفيتي الجديد ، علم نبات الفلك . »

قال الربان « ماذا اسمع ؟ فلكيون ، وفي القطب ؟ »

قال كريموف « المسألة هي ان نجد ظروفا تماثل ظروف المريخ ، فهو يبعد عن الشمس بمقدار مرة ونصف عما تبعد الارض عنها والجو فيه متخلخل ، كالجو هنا وعلى ارتفاع خمسة عشر كيلو مترا ، كما ان طقسه قاس وجاف »

قالت ناتاشا ، متدخلة . « تصور انها ٢٠ سنتغراد فوق الصفر نهارا ، و ٧٠ تحت الصفر ليلا ، في خط الاستواء »

قال الربان « شيء مزعج »

واصل كريموف حديثه ، « في المنطقة الوسطى منه ، تكون درجة الحرارة ٨٠ سنتغراد تحت الصفر ، ليلا ونهارا اثناء فصل الشتاء (والفصول في المريخ تماثل الفصول في الكرة الارضية »

قال الجغرافي ، وهو يتحدث ، لاول مرة ، « تشبه الفصول في اقليم توروخانسك »

« اجل ، ان الطقس في المريخ قاس ، ولكن اليس عندنا اجواء مشابهة له هنا في القطب ؟ » قال كريموف ذلك مجاراة ، فقد كان منقطعا بكليته ، الى التحدث عن علم نبات الفلك .

قال الربان « أدرك الان ، لماذا انتم هنا . »

واصل الفلكي كريموف الحديث ، « مع هذا فالحياة موجودة في القطب ، وفي المريخ توجد ظروف افضل ، ففي الدوائر القطبية مثلا بحيث لا تشرق الشمس لعدة اشهر ، تظل درجة الحرارة حوالي ١٥ تحت الصفر ، ليلا ونهارا وهي ظروف ملائمة للانبات . »

« اذن ، يوجد في الواقع نبات في المريخ ؟ » لم استطع الامتناع عن التساؤل .

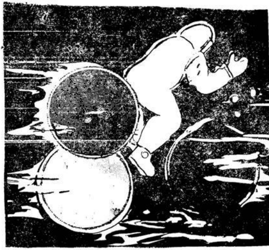
قال كريموف « ليست لدينا ادلة على ذلك في الوقت الحاضر »

صب الربان دورة جديدة من الكونياك .

قال بوريس يفيموفش « حقا ، ان علم الفلك مهنة ممتعة ، فنحن الملاحين ومكتشفي القطب نتحدث عادة ، عن انفسنا ، والان قد يحب الرفيق الجغرافي ، وانت يانيزوفسكي ، وبخاصة اصدقاؤنا الفلكيون ، ان يتحدثوا الينا ، عن الكيفية التي دفعتهم لان يصيروا علماء . »

قال نيزوفسكي « كل ما أملك ان اقوله ، هو انني دخلت المدرسة ، ثم الجامعة ، واستمررت كطالب للبحث في الدراسات العليا ، هذا كل ما هنالك . »

قال الجغرافي فالانتين كافريلوفش فاسيليف « كان حب الاستطلاع هو الذي صيرني عالما ، انها الرغبة في الجديد ، شهوة الاكتشاف . اقد تجولت في الكثير من انحاء وطننا الجميل ، وها اني اصل الى القطب الان .



لو تتصورون مقدار الارض الشاسعة التي يجب ارتيادها، في وطننا بعد ، بله استكشافها ... انه شعور سام . وهذا نخب وطننا الجميل الذي لاحد له » وافرغ كأسه وتبعه الجميع .

قال الربان موجها الكلام الى كريموف « وانت ، ماذا لديك تقصه علينا ؟ »

قال كريموف وانامله تداعب حاجبه ، « المسألة معقدة جدا وستأخذ وقتا طويلا . »

واصغينا الى كريموف ، وكانت ناتاشا أكثرنا اشتياقا ، كما كان يظهر على سيمائها واضحا انها كانت على علم ببعض ماضي حياته .

قال كريموف اخيرا ، « حسنا ، ساحدثكم : ولدت في مخيم بدوي لعشيرة الايفنكيين ــ وكانوا يسمون عادة التنفوس »

قالت ناتاشا بعجب « اذن فانت من ايفينيك »

أومأ بالايجاب وواصل الحديث « ولدت في خيمة ايفنكية في نفس السنة التي حدث ان ... ولكن من المحتمل ان تكونوا قد سمعتم باخبار النيزك التنفوسي الذي سقط في التايفا ؟ »

قال نيزوفسكي « سمعنا القليل عنه ، حدثنا بشيء اكثر ، فهو حديث ممتع . »

قال كريموف « لقد كان حدثا فوق العادة فقد شاهد الناس ، بالالاف ، في سماء التايفا ، كرة نارية اشد لمعانا من الشمس ، ثم شق السماء الصافية عمود من النار ، تبعه اهتزاز لا يمكن مقارنة قوته بأي اهتزاز معروف اخر ، اهتزاز ترددت ذبذباته في جميع انحاء الكرة الارضية . وسمع على بعد اكثر من الف كيلو متر من مكان الحادث ، وورد في الاخبار المتناقلة ، ان قطارا قد توقف عن الحركة بالقرب من « كانسك » ، على بعد ثمانمائة كيلو متر . وجاء في شهادة السائق كأن شيئا ما كان قد انفجر في القطار . واجتاح الارض هناك اعصار لم يسبق له مثيل فتهاوت السقوف وانهارت الاسيجة على بعد اربعمائة كيلو متر من مركز الانفجار . وفى الاماكن الابعد من هذه ارتجت ادوات المطابخ وتوقفت الساعات المعلقة على الجدران ، كما يحصل اثناء زلزال، وقد سجلت محطات عديدة للارصاد، هذا الاهتزاز ، في « طاشقند » « وبينا » في المانيا وفي « اركوتسك » وجمعت معلومات لمشاهدات عيانية . »

سأله نيزوفسكي ، « هل كانت هزة من نيزك ضرب الارض ؟ »

اجاب كريموف متملصا ، « ذلك ما كان يعتقد آنئذ، لقد دارت موجات هوائية مرتين حول الارض وقد سجلت الهزة بالباروغراف في لندن وفي مدن اخرى .

« ولوحظت ظواهر غريبة في جميع انحاء العالم لمدة اربعة ايام بلياليها بعد حدوث كارثة التايفا . لوحظت في السماء غيوم مشعة جعلت ليالي اوربا وحتى لياليالجزائر مضيئة بحيث تستطيع ان تقرأ على ضوئها الصحيفة في منتصف الليل ، كالليالي البيضاء في لينفراد ، تماما . »

سأله الربان « متى كان ذلك ؟ »

قال كريموف « في السنة التي ولدت فيها ، عام ١٩٠٨م ، لقد اجتاح التايفا انذاك اعصار ناري مدمر ، فقد فيه الناس الوعي في مصنع فانوفار ، على بعد ستين كيلو مترا ، وهم يحسون بأن ملابسهم الخارجية تشتعل نارا. واطارت الريح اعدادا كثيرة من غزال الرنة في الهواء ، اما اشجار التايفا ... صدقني ، فانا من تلك الاصقاع ، وقد امضيت سنين عديدة بحثا عن النيزك ، ان جميع الاشجار على بعد نصف قطر دائرة ، طوله ثلاثون كيلو مترا ، قد اقتلعن من الجذور ، جميعا بلا استثناء ، وعلى بعد نصف قطر ، طوله ستون كيلو مترا ، سقطت الاشجار في جميع المرتفعات .

« لقد تسببت الاعصارات بخراب لم يسبق له مثيل. واندفع الافينيكيون الى التايفا يبحثون عن غزلانهم وعن مخازن الحبوب والممتلكات الاخرى ، ولكن كل ما وجدوه عبارة عن جثث محترقة . وقد لحق سوء الطالع خيمة جدي « لوجيتكان » ايضا . اما ابى الذي كان قد ذهب الى التايفا المدمرة ، فقد وجد عمودا هائلا من الماء ينبثق من الارض . ومات ابي بعد عدة ايام تحت وطأة آلام مرعبة تماثل الام الحروق ... ومع ذلك لم تشاهد على جسمه اية علامة لحروق . ومنع الشيوخ ، وقد اصابهم الهلع ، الفنيكيين من الذهاب الى التايفا المضروبة ، واطلقوا عليها اسم المكان اللعين ــ وقال السحارون ان اله النار والرعد « وكدى » قد هبط الى الارض فى تلك البقعة وسيحرق بالنار كل من يذهب الى هناك .

« وفى بداية عام ١٩٢٠ ، وصل « كوليك » احد العلماء الروس الى مصنع « فالوفا » وحاول ان يعثر على النيزك ، الا ان الافنيكيين رفضوا ان يرافقوه فاستأجر صيادين اثنين من صيادى « الانكارا » ، والتحقت انا بهم. كنت اذ ذاك حدثا ، وكنت اتحدث الروسية ، وحصلت على بعض المعلومات في المصنع،ولم اكن اخاف من شيء.

وصلنا صحبة كوليك الى موقع مركز الكارثة ، فوجدنا ان الاشجار التي لا تحصى وملايين الجذوع مطروحة ، كانت اقسامها ، من جهة الجذور ، كلها باتجاه واحد ، هو مركز وقوع الكارثة ، واخذتنا الدهشة حين فحصنا المركز نفسه ، نقد كنا نتوقع خرابا شاملا تاما ، غير اننا وجدنا غابة من الاشجار المنتصبة ــ ولم يكن لهذا تفسير ، ليس بالنسبة لي فقط ، ولكن بالنسبة للعالم الروسي ايضا ، وقد ادركت هذا من التعابير التي ظهرت على وجهه .

« كانت الاشجار منتصبة ، ولكنها ميتة ، لا اغصان ولا ذرى ، تبدو كانها اعمدة ركزت في الارض .

« وفي منتصف غابة الاشجار الميتة هذه كانت توجد بحيرة او مستنقع .

« افترض كوليك ان هذا الموقع هو الحفرة التي حصلت بسبب سقوط النيزك .

« وببساطة ولطف اوضح لنا ، نحن الصيادين الامر كما لو اننا مساعدوه العلميون تماما ، اوضح بانه في محل ما من صحراء « اريزونا » الامريكية ، يوجد منخفض يبلغ قطره ميلا واحدا ويبلغ عمقه ستمائة قدم ، كان قد حصل بسبب سقوط جسم سماوي ضخم ، منذ الاف السنين ، وهو شبيه بهذا الذي سقط هنا ، والذي تقضي الضرورة بالعثور عليه . ومنذ ذلك الحين تملكتني رغبة في مساعدة ذلك الاستاذ الروسي .

عاد كوليك في السنة التالية الى التايغا ومعه بعثة كبيرة ، واستأجر عمالا ، وبالطبع كنت اول الملتحقين به. فتشنا عن قطع النيزك ، جففنا مركز المستنقع في تلك الصحراء الميتة ، تفحصنا كل حفرة ، ولكننا لم نعثر على اي اثر للنيزك لم نجد اي منخفض يكون قد حدث بسببه.

« وظل «كوليك» مدة عشرة اعوام يعاود المجيء الى « التايغا » كل عام ، ولعشر سنين رافقته في بحثه غير المجدي . لقد اختفى النيزك .

« قال كوليك ، ان النيزك سقط في المستنقع ، وان المستنقع قد ابتلع المنخفض . ولكننا حفرنا عميقا في التربة والتقينا بطبقة غير متصدعة ، متكونة من صخور أزلية متحجرة . وبعد الحفر نبع الماء من الحفرة . فلو ان النيزك كان قد نفذ في التربة لاذاب هذه الطبقة المتحجرة ولما عادت سالمة غير ذات صدوع ، فالارض هنا ، حتى في الشتاء ، لاتجمد على عمق ما يقارب ست اقدام .

« بعد السنة الثانية للبعثة ، سافرت صحبة « كوليك » الى موسكو ، ولبثت ادرس هناك . ولكني كنت اعود الى موطني في كل صيف ابحث عن النيزك . واستمرت جهود « كوليك » ، وكنت برفقته على الدوام ولم اعد ذلك الصياد نصف الأمي من اهالي « التايغا » لقد اصبحت طالبا جامعيا ، وقرأت بنهم حتى اني بدأت ابدي بعض الاراء والانتقادات الخاصة في المجال العلمي . الا انني لم افض لكوليك بشيء من ذلك . فقد كنت اعرف باية ارادة حديدية ، وباية رغبة كان يبحث عن نيزكه ، تصوروا انه نظم فيه بضعة ابيات ... فكيف اجرؤ على اخباره باني توصلت الى الاعتقاد بعدم وجود اي نيزك في هذه الظاهرة ؟ »

سال نيزوفسكي متعجبا « ماذا تعني بقولك ، انه لم يكن هناك من نيزك ؟ » ماذا اذن عما احدثته الكارثة ، وماذا عن الاشجار المضروبة ؟

اجاب كريموف بتأثر ، « حقا ، كانت هناك كارثة ، ولكن لم تكن بسبب سقوط نيزك ، لقد فكرت في هذا الموضوع ، لماذا ظلت الاشجار منتصبة في الموضع حيث مركز الكارثة . وما ذا يسبب الانفجار حين يسقط النيزك ؟ ان النيزك يسبح في جو الارض بسرعة كونية تبلغ من ٣٠٠ـ ٦٠٠ كيلو متر في الثانية ، ولمثل هذه الكتلة الكبيرة ، ذات السرعة الفائقة طاقة حركية هائلة تتحول لدى الاصطدام بالارض الى طاقة حرارية ، وهذا ما يسبب القوة الانفجارية المرعبة . فمن الواضح انه لم يحصل اصطدام بين نيزك والارض ، لقد قادني وجود الاشجار الميتة الواقفة ، الى التفكير بأن الانفجار قد حصل في الفضاء ، وعلى ارتفاع يقارب ثلثمائة متر ، وفوق تلك الاشجار المنتصبة تماما . »

اعترض نيزوفسكي متشككا « في الهواء ، كيف ؟ »

قال كريموف واثقا ، « لقد انتشرت موجة الانفجار الى جميع الاتجاهات ، وكانت الاشجار الواقفة هذه ، حين وقع الانفجار ، تحته مباشرة ، لذلك لم تسقطها الموجة ، بل قصفت اعاليها وجذت جميع اغصانها . ولما كانت ضربة الموجة تشكل زاوية ، لهذا سقطت جميع الاشجار في محيط دائري ، طول قطره من ٣٠ـ٦٠ كيلو مترا . لهذا لا يمكن ان يكون الانفجار قد حدث الا في الفضاء . »

« حقا ، يبدو ان هذه هي الحقيقة » قال نيزوفسكي ذلك وهو يحك ذقنه متأملا .

وبدأ الفلكي الاخر يناقشه ، « ولكن ما هو نوع الانفجار الذي يمكن ان يكون قد حدث في الهواء ؟ اذ لا يوجد في هذه الحالة تحول في الطاقة الحركية الى طاقة حرارية ، لم يحدث ذلك ، انه امر محير »

ــ « في الجامعة ، كانت لنا جماعة اتصال ــ كوكبي ، وكنت ، انا ، مولعا بـ « سيولكوفسكي » وصاروخه الكوكبي ــ الاتصال ، ذي الوقود المتكون من الهيدروجين والاوكسجين السائلين . وفي احد الايام راودتني فكرة ــ وكانت فكرة جريئة . لو كان « كوليك » معي لعرضتها عليه في الحال ، ولكن ... نشبت الحرب . وبالرغم من كبر سنه فأن « يونيد الكسيفج كوليك » تطوع في الجبهة وقتل اثناء المعارك . »

ساد الصمت برهة ، ثم واصل كريموف حديثه :

« كنت انا ، في قطاع اخر من الجبهة ، وراقبت القنابل وهي تنفجر في الفضاء ، واقتنعت يوما بعد اخر بأن الانفجار الذي حدث في التايغا ، قد حدث في الفضاء على وجه التحقيق وانه كان انفجار وقود سفينة فضائية كانت تحاول الهبوط على الارض . »

قفز نيزوفسكي من مقعده ، وهو يكاد يصرخ « سفينة فضائية من كوكب آخر ؟ »

استند الجغرافي الى متكأ كرسيه ، وتأوه الربان ، وفرغ في فيه ما تبقى في كأسه من كونياك . واخذت ناتاشا تتفرس في وجه كريموف كأنها تشاهده لاول مرة .

« اجل زائر من الفضاء الخارجي ، سفينة فضائية من كوكب آخر ، اكثر مايكون احتمالا ، المريخ . ففي المريخ فقط ، يمكن افتراض وجود حياة . وفكرت ان الحادث قد تسبب من انفجار في احتياطي الوقود ، من الهيدروجين والاوكسجين السائلين ــ وهو النوع الوحيد المناسب من الوقود للرحلات الكونية ــ ذلك ما كنت اعتقد به سابقا ... »

قالت ناتاشا باندهاش « ماذا ؟ هل تعني ان ذلك ليس هو ما تعتقد به الان ؟ »

اجاب كريموف بهدوء ، « اجل ، فانا اعتقد الان بما يخالف اعتقادي الاول ، لقد اقنعني الانفجار الذري في اليابان بنوع الوقود الذي كان في سفينة الفضاء .

« وبعد الحرب كرست نفسي لمشكلة المريخ ، وكان علي ان اثبت وجود الحياة في هذا الكوكب . وبدات ادرس تحت اشراف « تيخوف » وها انا الان في بعثة لدراسة امتصاص النباتات القطبية للحرارة .

قال الربان ، « وهذا ، ماذا يثبت ؟ »

ـ اقترح « تيميريازيف » في القرن الماضي ، محاولة لاكتشاف وجود الكلوروفيل في كوكب المريخ ولو صح هذا لكان برهانا على أن البقع الخضر التي تشاهد في الكوكب ، والتي تتغير الوانها حسب الفصول ، تماما كما تغير النباتات الوانها على سطح الارض ، انما هي مساحات مغطاة بالنبات .

ـ « وهل اكتشف وجود الكلوروفيل في الكوكب؟ »

ـ « كلا ، لم يحصل مثل هذا الحظ ، اذ لم يظهر حزام للطيف الشمسي ، وهو المميز لوجود الكلوروفيل في المريخ . واكثر من هذا ، فان البقع الخضر التي تظهر في المريخ ، حين تصور بالاشعة ـ ما فوق البنفسجية ، لاتظهر بيضاء اللون ، كما هي الحال في النباتات الارضية ـ كل شيء كان يشير الى عدم وجود نبات في المريخ مطلقا . لكن « كرافيل اندريافوفج تيخوف » ، قدم فكرة مدهشة ـ الفكرة هي ، لماذا تظهر النباتات الارضية بيضاء اللون في الصورة الفوتوغرافية ؟ لانها تعكس اشعة الحرارة التي لا تحتاج اليها . اما في المريخ ، حيث لاتشرق الشمس اشراقا تاما ، يكون على النباتات هناك محاولة الاستفادة من جميع الحرارة المتيسرة . اليس هذا هو سبب عدم ظهور البقع الخضر في المريخ بيضاء حين تصور بالاشعة ـ الحمراء فوق البنفسجية ؟

« بصراحة هذا هو سبب وجودنا ، نحن الفلكيين ، فى القطب . نريد ان تتأكد ما اذا كانت نباتات القطب تعكس الاشعة الحرارية أو تمتصها ؟ »

سألناه بصوت واحد « هل تعكس الحرارة ؟ »

ـ كلا ، لا تفعل ذلك ، انها تمتصها ، تماما كما تفعل النباتات في المريخ . قالت هذا « ناتاشا » بصوت عال ، وعيناها تشعان بريقا ، ثم واصلت كلامها « نستطيع أن نبرهن الان على وجود الحياة في المريخ ، وعلى ان البقع الخضر ما هي الا غابات صنوبر واسعة ، وان القنوات المريخية الشهيرة ما هي الا قطاعات نباتية يتراوح عرضها من ١٠٠ــ٦٠٠ كيلو متر . »

قال كريموف يقاطعها « تمهلي قليلا ، ياناتاشا . »

قال نيزوفسكي ، « القنوات ؟ انها موجودة في المريخ ولكن الناس يقولون انه نوع من خداع البصر . »

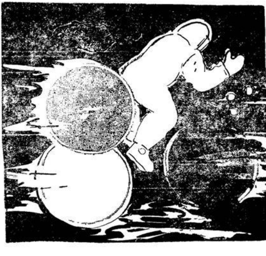
قال كريموف ، « لقد صورت القنوات ، والصور لاتكذب ، لقد صور اكثر من الف منها ، ودرست وبرهن على انها تظهر ثم تأخذ بالاستطالة تدريجيا ممتدة ابتداء من القطبين الى خط الاستواء حين يذوب الثلج في المريخ . »

تدخلت « ناتاشا » اذ لم تكن تقوى على السكوت « ان قطاعات النبات هذه تستطيل بسرعة ثلاثة كيلو مترات في الساعة . »

تساءل الجغرافي مذهولا « نفس سرعة تيار الماء في الدوامة ؟ » .

اجاب الفلكي مؤكدا « اجل ، نفس السرعة ، ومن المدهش ان لشبكة القطاعات النباتية هذه خطوطا مستقيمة تنبع الرئيسة منها ، كالشرايين ، من ثلج القطب الذائب فى خط الاستواء . »

« اذن ، فهي دون شك ، شبكة ري واسعة قام



المريخيون بانشائها لارواء الحقول، وقد تصورناها قنوات، في حين ليس هنالك من قنوات . »

قال نيزوفسكي « اذن ، توجد انابيب ممتدة على سطح الارض . »

قال كريموف مصححا وهو يبتسم « على سطح المريخ . »

ـ « الحياة ، اذن موجودة في المريخ ، وانت على صواب . »

ـ « كل ما نستطيع قوله ، على وجه التحقيق ، هو ان الحياة في المريخ ليست مستحيلة . »

قال الربان « من كل ما عرفناه الان هو ان المريخيين كانوا يقدرون على الطيران الى الارض في عام ١٩٠٨ م . »

اجاب كريموف « اجل ، كانوا كذلك . »

تمتم بوريس يفيموفش ، وهو يسحب دخان غليونه « المريخيون » في ارضنا ، ويبحثون عن شيء . »

ـ « المريخ كوكب ذو حياة ميتة ، وبما انه اصغر حجما من الارض ، واقل قوة جاذبية ، فهو لا يحتفظ بجوه الاصلي . وهكذا تتحطم المواد فيه ، وتتطاير في الفضاء الخارجي ، ولهذا اصبح هواؤه متخلخلا قليل الكثافة ، وبدأت المحيطات تتبخر واختفى بخار الماء في اعماق الفضاء الخارجي . ولم يبق فيه الا قليل من الماء يمكن لبحيرة « بايكال » استيعابه . »

قال نيزوفسكي « ولهذا طاروا للاستيلاء على الارض كوكبنا المزدهر . »

قال الربان « اليس لدينا ما يكفي من هتلريين وترومانيين وماكارثيين ، لنواجه المريخيين ايضا . »

ـ « اظن انك على خطأ . ان « ويلز » وكتابا اخرين، حين تخيلوا العوالم وهي تتصل ببعضها لم يفكروا بذلك عن طريق الغزو والحروب ، حسب علمي ، ومن معرفة احوال الاشياء ، كحالة الماء في المريخ ، ونظام الري عندهم نستطيع التوصل الى نتائج محددة حول نظامهم الاجتماعي ، الذي يبدو انه نظام اقتصادي موجه . »

سأل نيزوفسكي « تعني ان لديهم نظاما وحياة اجتماعية متكاملة . »

قال الجغرافي بكل قناعة «ان تطور الحياة الاجتماعية للكائنات العاقلة لا يؤدي الى غير ذلك . »

قال كريموف مؤكدا « دون شك ، ولكن الماء في المريخ اخذ في التناقص ، فكان على سكانه ان يعملوا على ان تكون الحياة ممكنة للاجيال القادمة ، تماما ، كما يفعل مواطنونا من اجل مستقبل الاجيال القادمة . كان على المريخيين ان يحصلوا على الماء ، والماء موجود في الكواكب القريبة منهم ، وبغزارة ، وبخاصة في الكرة الارضية . خذ « غرينلاند » مثلا ، انها مغطاة بطبقة من الثلج، سمكها ثلاثة كيلو مترات ، فلو ازيح هذا الثلج ، لتحسن جو اوربا بصورة محسوسة ، ولنمت اشجار البرتقال في ضواحي موسكو . فلو ان الثلج هذا قد حمل الى المريخ لذاب هناك وغطى سطح الكوكب جميعه بطبقة مائية سمكها خمسون مترا ، وملأ فعلا منخفضات المحيطات السابقة ، ولعادت الحياة الى الكوكب ولعدة ملايين اخرى من السنين . »

سأل نيزوفسكي « أيريد المريخيون ماء فقط ، من الارض أم انهم يستهدفون الارض ذاتها ؟ »

ـ « ان الظروف المعيشية على الارض مختلفة عنها في المريخ ، طبعا فهم لايقدرون على التنفس والحركة فوق سطح الارض لانهم يزنون ضعف وزنهم هنا ، تصور انك تزن ضعف وزنك . ولا يوجد لدى المريخيين من سبب يدعو للاستيلاء على الارض ، والاكثر من هذا ، انهم بلغوا مستوى ثقافيا عاليا ، وان لهم نظاما اجتماعيا متكاملا ، ومن المحتمل انهم لا يعرفون عن الحرب الا ما قراوه عنها ، في التواريخ ، سيأتون الينا كاصدقاء يطلبون المساعدة في الحصول على الثلج . »

قال نيزوفسكي يقاطعه « صداقة الكواكب ، ولكن كيف يمكن نقل ثلوج « غرينلاند » الى المريخ ؟ »

ـ « اذا كان باستطاعة سفينة فضائية القيام برحلة بين الكواكب ، امكن ، حينئذ ، لسفينة فضائية مصنوعة من الجليد ، او محملة بالجليد ، ان تقوم بنفس الرحلة ، وهكذا يمكن ارسال ملايين من هذه السفن من الارض الى المريخ ، ليس دفعة واحدة ، طبعا بل على فترات قد تمتد قرونا وتنقل جميع ثلوج « غرينلاند » الى المريخ ، الذي سيكون في هذه المدة ، قد كيف نفسه للاحوال الجديدة التي ستكون احسن من السابق . ان الطاقة النووية ستزود السفينة الفضائية بالطاقة التي تحتاج اليها . »

قال الجغرافي « الطاقة النووية ، اذن فانت مقتنع بأن الانفجار الذي حدث في تايغا التنغوس كان انفجاراً نوويا . »

ـ « انا واثق كل الثقة ان ذلك ما حصل فعلا ولدي عليه عدة براهين ، اضافة الى ما بينته . هل تتذكرون السحب المضيئة ؟ لقد كانت تطلق من ضياء الشمس ، اكثر مما تعكس ، وكان يلاحظ اثناء الليل نور مخضر وقرنفلي يتخلل السحب ،وكان ذلك ،بدون شك ، بسبب الهواء المضيء . ففي اللحظة التي حدث فيها الانفجار ، في سفينتهم تبخر كل شيء وارتفع في الجو ، حيث ظلت بقايا المادة المشعة تتجزأ فتجعل الهواء مضاء . تذكروا كيف مات ابن « لوجيتكان » وكيف لم تكن اية اثار حروق في جسمه ، لقد كان ذلك ، بالتأكيد ، نتيجة اشعاع ، كما يحدث دائما بعد كل انفجار ذري . »

قال الجغرافي « هذا يماثل ما وقع في هيروشيما وناغازاكي ، تماما . »

سألت ناتاشا « ولكن من هم الذين كانوا متجهين الينا ؟ ولماذا هلكوا ؟ »

ـ « طلبت من عدة فضائيين ان يحسبوا لي، متى يكون الوقت ، مناسبا عادة ، لطيران المريخيين الى الارض ،

فالمريخ ، كما تعلمون يقترب ، من الارض مرة في كل خمسة عشر عاما ، وهذه نسميها المواجهة . قال كريموف بعد لحظة صمت .

« متي حدث هذا ، حسب معلوماتك ؟ »

اجابت ناتاشا بانفعال ، « في عام ١٩٠٩ م »

قال الربان ، وهو يشعر بخيبة امل « ولكن هذا التاريخ ليس مطابقا . »

« اذا كان لك ان تعلم فهو حقا ليس مطابقا ـ لقد كان انسب وقت لطيران المريخيين نحونا ، هو عام ١٩٠٧م او ١٩٠٨ م ، وليس في ٣٠ حزيران ١٩٠٨ م »

قال نيزوفسكي ، « يا للاسف . »

ابتسم كريموف وقال .

« انتظر قليلا ، فلم اقل كل شيء . لقد جلب حساب الفضائيين الانتباه الى توافق ملحوظ . »

« كيف ؟ »

ـ « لو فرضنا ان سفينة الفضاء قد اقلعت من كوكب الزهرة ، فان يوم ٣٠ حزيران عام ١٩٠٨ يكون انسب الايام لطيرانهم . »

ـ « وكارثة التايفا ، متى حدثت ؟ »

ـ « في ٣٠ حزيران من عام ١٩٠٨ . »

صرخ نيزوفسكي « يا الهي ، هل كانوا من سكان كوكب الزهرة اذن ؟ »

قال الفلكي « لا اظن ذلك ، ففي كوكب الزهرة يوجد اوكسيد الكاربون بغزارة ، كما ان هناك مؤشرات على وجود غازات سامة ، لهذا ، من الصعب افتراض وجود حياة متطورة تطورا عاليا فيها . »

« ولكنهم ، مع ذلك ، طاروا الى هنا ، وهذا يعني انهم موجودون « قال نيزوفسكي بالحاح ، واضاف » لن تقول لي ان المريخيين قد قدموا الينا من الزهرة . »

« قد خمنت الصحيح، فذلك هو الذي تم بالضبط»

ـ « وما هي ادلتك ؟ »

ـ « الادلة موجودة ، فمن المعقول ان نفترض ، ان المريخيين ، قرروا ، وهم في سبيل البحث عن مصادر للمياه ، ان يتفحصوا الكوكبين المجاورين ، الزهرة والارض فتوجهوا اولا نحو الزهرة ، في ٢٠ ايار من عام ١٩٠٨ ، ومن هناك توجهوا نحو الارض ومن الواضح ان هؤلاء الرواد قد لاقوا حتفهم بسبب الاشعة الكونية ، اثناء اصطدامهم باحد النيازك ، او بسبب آخر . فالمركبة لم تكن مركبة فضاء موجهة ، بل كانت اشبه ماتكون نيزك ، يقترب من الارض ، من جميع الوجوه . وهذا معناه ، انها تسير دون ما ضوابط تخفف من سرعتها ـ وهكذا سخنت عند احتكاكها في الهواء فذاب سطحها الخارجي واصبح الوقود النووي في حالة كان التفاعل المتسلسل فيه ممكنا. وحدث انفجار نووي في الفضاء . هكذا هلك الزوار المريخيون ، في نفس اليوم الذي كان ينبغي فيه لصاروخهم ان يهبط على سطح الارض ، كما تشير الحسابات في الوقت الحاضر . ومن المحتمل ان السكان في كوكبهم كانوا ينتظرون ذلك اليوم بفارغ الصبر . »

ـ « لماذا هذا الظن ؟ »

ـ « لانه ، في عام ١٩٠٩ ، اثناء المواجهة العظمى ، كان كثير من الفلكيين مهتمين بظاهرة اندلاع ضياء في كوكب المريخ . »

ـ « اهي اشارات منهم ؟ »

ـ « قال بعض الناس انها اشارات ، لكن اصواتهم اختفت تحت معارضة المتشككين . »

قالت ناتاشا ، « كانوا يبعثون باشاراتهم لروادهم الفضائيين ؟ »

اجاب الفلكي ، « هذا ممكن ، وفي نفس هذا الوقت، بعد خمسة عشر عاما ، اي في عام ١٩٢٤ م ، كان الراديو مكتشفا ، اكتشفه العالم الروسى « بوبوف » ، وفى اثناء المواجهة بين الارض والمريخ ، التقطت كثير من اجهزة الاستلام اشارات غريبة ، وحدث كثير من اللغط حول اشارات مرسلة من كوكب المريخ، ظنها « ماركوني » مزحة وانكرها ، ومع ذلك بدأ يهتم بهذه الحكايات ، حتى انه حاول ، هو بنفسه ، التقاطها . ونظم بعثة خاصة ، الا انها لم تحصل على أي شيء . اذ لم يستطع احد حل رموز تلك الاشارات الغريبة التي كانت تبث على موجة طويلة لا تملكها محطات الاستلام الارضية . »

تساءل نيزوفسكي بانفعال ، « وماذا عن المواجهة التي تلت ؟ »

ـ « في اثناء المواجهة ، عام ١٩٣٩ ، لم يلاحظ اي شييء ، لا من قبل الفلكيين ولا من قبل اخصائيي الراديو. ربما كان المريخيون يحاولون ، في المواجهة الاولى ،الاتصال بروادهم الفضائيين ، وربما أنهم توصلوا الى انهم قد هلكوا . »

قال نيزوفسكي ، « كم يبدو هذا منطقيا ومثيرا . »

قال كريموف بعد لحظة صمت ، « ستكون المواجهة القادمة مع المريخ في عام ١٩٥٤ ، ولا ادري ، هل سيكون المريخيون قد توصلوا ، حينذاك ، الى حل مشكلة المحافظة على الكائن الحي من خطر الاشعة الكونية في الفضاء ما بين

الكواكب ... لا ادري . ولكني ، شخصيا ، آمل ذلك ، فنحن نفهم ، الان ، الطاقة النووية ، ولهـذا سـنكون نحن القادرين في المستقبل القريب على مواصـلة فكرة التحليق الفضائي . »

سألته ناتاشا ، مأخوذة بعض الشيء ، بالفكرة ، « هل ستحلق الى المريخ ؟ »

ـ « اجل ، انا واثق انني سـافعل . ان تطور الكائنات العاقلة ، وتطور العلم لدينا يتقدمان في ظروف افضل بكثير من ظروف المريخ . سنحلق نحوهم بصورة اسرع وانجح مما هم يفعلون ... »

صمت كريموف لحظة ، ثم قهقهه بصوت عال وقال ، « وهكذا عرفتم كيف اصبحت فلكيا . اعتقد اني سردت عليكم ، اكثر مما كنت انوي ، وقد يعود الفضل في هـذا للكونياك . »

قال نيزوفسكي ، « لحظة واحدة » يستطيع العلماء تصور شـكل حيوان ما ، كان يعيش فى زمن ما ، بفحص اجزاء من عظامه ، فهل لك ان تتصور اشـكال وهيئات الكائن المريخي ؟ انت تعرف ظروف حياته ، فهلا وصفت لنا ، ماذا يشبه زائر من الفضاء الخارجي .

قال كريمون وهو يبتسم ، « فكرت في هـذا ، فاذا احببتم حدثتكم ... لقد صادف ان اطلعت على فرضيات البروفيسور « يفريموف » ، وانا اتفق معه في اكثرها ... مركز مخي واحد تتصل به حواس البصر والسمع ... كل هذا ضروري ، ثم لابد ان يكون المريخي منتصب القوام لتكون نظرته اشمل لما يحيط به . ومن المحتمل الا يكون المريخيون جميلي الصور ، كما لابد ان يكون لهم نوع من الوقاء ، طبقة شحمية ، مثـلا ، او جلد فرائي سـميك بنفسجي اللون ، يمتص الحـرارة ، كما تفعـل نباتات المريخ . ولا ينبغي للمريخي ان يكون طويلا ، فقوة الجاذبية ليست عظيمة هناك ... اما عضلاتهم فلابد ان تكون اقل تطورا من عضلاتنا .. ماذا بعـد ؟ اه ، اجـل ، اعضـاء الافراز ... لابد ان تكون على مستوى عال من التطور ، اذ ان عليهم الاستفادة من الكميات القليلة من الاوكسجين الموجود في جو المريخ ... في الواقع تصعب الاجابة عـن مثل هذه الاشياء بدقة . »

سأل نيزوفسـكي « ما هو المظهر العـام للكائنات العاقلة في الزهرة ؟ »

ـ « ليس لدي ما اقوله بهـذا الخصوص ، فنحن لانعرف الا القليل جدا . »

قال نيزوفسـكي ، « ولكنهـم طاروا مـن كوكب الزهرة . »

لم يفعل كريموف غير ان هز راسه .

كان الوقت قد تعدى منتصف الليل حين افترقنا ، وكان بوريس يفيموفش مسرورا بسمر المساء هذا .

ـ « ياله من رجل ، انه يركز تفكيره في شيء محدد، ومع امثاله ، يمكن للمرء ان يعيش في القطب »

وانا الان اذكر بوضوح التفاصيل ، حين ازف وداع العالم الفلكي . لقد نزل ومعه « ناتاشـا » في « خولودنايا زميليا » لاختبار خواص الانعكاس في نباتات تلك المنطقـة ايضـا .

انزلت الاجهزة الى الزورق البخاري ، واستدار هو « وناتاشـا » ولوحا لنا بالوداع . واطلق الربان صـفيرا وداعيا ، وطالما كان يفعل ذلك ، لقد كان كريما وحريصا ، انه بوريس يفيموفش .

استند نيزوفسـكي الى السـياج وصـاح باعـلى صـوته .

« لقد جاءوا من الزهرة . »

« كلا من المريخ » رد عليه كريموف ، دون ان يظهر عليه انه يمزح ، لقد كان جادا كل الجد .

وابتعد الزورق واختفى في لجة الموج ، واقترب من الجرف المسنن في مكان قصي .

وبعد ساعة عاد الزورق ، وبدات الباخرة « جورجي سيدوف » تتهيأ لاستئناف رحلتها .

ان المعلومات والفرضيات العلمية التي قدمها الفلكي قد تسببت في اثارة نقاش في اجتماع للجمعية الفلكية في موسكو في ٢٠ شباط ١٩٤٨ . ولايزال النقاش مستمرا الى يومنا هذا .

بطاقة حب الى جميع انحاء العالم



عواد ناصر

(١) الى عمال الاضراب في بريطانيا :

لا يزالون على الباب ـ جنود الملكه ، ـ
لا يزال (التايمس) المجنون يجري بين عيني
اشاره
الف مرحى لمسيح رسم الصلب على جبهته دون
اعاره
لم تزل فاتنتي الشقراء فى الشرفة تبكي ،
كل ما تعرفه عني ، اعشق
وبأن القبلة الاولى ، اخيره
وستأتيها مع الفجر لاني ....
.... سوف اشنق ،
وعلى بوابة المعمل كان الشرطي
نفس تلك البزة السوداء والخوذة والامر بقتلي ،
عندما صرت شهيدا
رسم الجرح على طاولة الضابط ـ عينيــــك ،
وللعمال اضرابا جديدا ،

● ●

(٢) الى حفلة جاز في نيويورك :

ليلة كان القمر
غابة كالثلج تلتف بثوب الفاتنه
والاغاني الحمر تنداح على مقربة مني ، وكـــــان
اللحن مذبوحا على حنجرة الجاز ولكن ...
.... رئيس الجند في البلدة سوط ومحقق ،
لا يحب الرقص والجاز وصخب الاغنيات الماجنه
كان مألوفا بان الحفــل ملغــي وكــل الصحــب
محكومون بالصمت ، ولكن المغني ...
.... ظل صوتا راعدا فالدم خمر الاغنيه
ليلة كان القمر
غابة حمراء تلتف بثوب الزانيه

(٣) الى قرية فيتنامية :

كل ما يفعله الضابط ... اشعال فتيل
فاذا الارض حقول ماؤها
الف قتيل

● ●

(٤) الى زنجيه تتمخض على ساحل البحر الاحمر :

ارتريــا ،
افتحي الباب فقد جاء اله
يمسح الليل عن الساحل ، يعطيك
رصاصا وحياه

● ●

(٥) الى جين فوندا :

ـ ولماذا ؟
ـ انبأوني :
انني في المشهد الاتي سأقتل ،
ولهذا ....

● ●

(٦) الى سجينة :

لي مع الريح ـ خليلي ـ عتاب ابدي
قصة الحزن خناجر ،
تستفز الجرح فينا ، نتألم ،
نتألم ،
نتألم ،
ثم نحتج بشعر غزلي

الصمت والحركة

علي الطائي



— ١ —

بعدما مات رجال الخوف ،
مات الشجر الراكض في ليل الجريمه
وانا احتلت دمي ،
كل تواريخي القديمه
وسألت البحر : في وجهي شيء
غير احزاني واشباح السنين
وبكاء الارض والاطفال ما بيني
وما بين حنيني ؟
آه لا لا
اين انتم
اين انتم يا رجال الشرق .. عاد الليل
عادت ريحه
عبرت كل جسوري ، واستباحت مدني
أين انتم .. فلكم أن تقرؤني
بعدما امطر في احزانكم خوفي وازهاري المريضه
نعلى وجهي .. سقوط الشرق .. آه كيف .. لالا
كيف .. والشرق طيور .. في عظامي ؟!
اين انتم
فأنا خلف حطامي
حارس اذبح عمري
عند بوابة أحزاني العريضه
اتقرى قمرا يطلع ما بيني وما بين عزائي
اتقرى بين نار الارض ناري
ايــن انتم
فخيول الشرق ضاعت في بكائي .

— ٢ —

في موسم الامطار
تطلع من بحر السنين امرأة
مملوءة بالكون والنيران والاسماء
تمشي وتمشي خلفها العاصفه
تعبر نحوي ارض نيراني
تزورني في مدن الدهشة تلقى حملها
في عمري الثاني
وارتمي في نارها .. .. اضمها وتنحني السماء
وكلما دخلت في عالمها
عرفت اني عابر من دون سلطان ،
بلاد الريح
لكنها توقدني
وتلتقي ظلالنا ويختفي البكاء
وتفتح الابواب في ذاكرتي
يركض نحوي قمر الطفوله
اغرق فى واحته
تمسح احلامي يد
ترج في دمائي الرجوله
أرى طريقي
خلف ليل السجن والانتحار
ارى حريقي مرة اخرى
تمتد في اذرعه الارض ، ارى
في قارة النهار
أمرأة ثانية تخرج من نضالي
مملوءة بالنار والاثمار والرجال
تنفتح الارض لها وتنحني الاشجار
عبر فصول الموت والامطار



كانت الارض فسيحة منبسطة ، تغطيتها المروج الخضر وازهار الاقحوان الندية . وعند الافق تراصفت اشجار الصنوبر جدارا من الخضرة مديدا يحدد منطقة المروج . وراحت السيارة تدرج ببطء وعناء ، تتراقص ذات اليمين وذات الشمال ، على طريق غير معبد . وخيل للورنزو ، وهو ينظر خلال زجاج السيارة ، ان الجدار الاخضر يقترب منه وئيدا ، كئيبا ، غامضا ، مشاجرا . كان لورنزو قد دبر هذه النزهة ليسوي ما بينه وبين زوجه تسوية نهائية . ولكنه الان ، وهي تواجهه بهذا الصمت المطبق ، عاد يشعر انه مازال مغلوبا على امره حيالها . واذ حاذت السيارة صف الاشجار ، التفت اليها قائلا :

— هاهي غابة الصنوبر .

فلم ترد عليه . ومد يده يصلح من وضع مرآة السيارة التي كان قد امالها نحو زوجه ليراقبها طول الطريق ، وهي تجلس في مكانها منتصبة ، وكفها ذات القفاز على الباب ، وسترتها مطوية في حجرها ، وثوبها القطني الابيض مفتوح الجيب حتى سفح نهديها . كانت رقبتها الهيفاء تبرز من فتحة الثوب رشيقة طويلة ، وقد لوحت الشمس بشرتها واكسبت شفتيها الحمراوين اثرا من عاطفة مبهمة ، وشعرها المعقود الى الاعلى يزيد من صرامة النظرة المتحدية في عينيها الصغيرتين المحملقتين امامها بعناد واصرار . كانت تبدو فى نظر لورنزو ، بشفتيها المزمومتين وملامحها البريئة السريعة التبدل ، اشبه بقردة صغيرة . كان من السهل عليها ان تعقد مابين حاجبيها لتبدو كمن أهين في كرامته ، مثلما كانت تبدو وقتئذ .

واذ اقتربا من الغابة ، بدت له الاشجار اقل تحشدا ، والمسافات اوسع مابين الجذوع السمر المائلة في كل اتجاه ، وكأنها على وشك السقوط . وتركت السيارة الطريق العام الى اخر فرعي ، حيث راحت تقفز فوق الاخاديد الضحلة بيسر وسهولة . كانت الغابة مهجورة ، تناثرت فيها الاكواخ مغلقة النوافذ ، لا حياة فيها . وفى الطرف الاخر من الغابة كانت اوراق الاشجار اشد التماعا والهواء اندى ، حيث البحر .

ودّ لورنزو ان يعلن وصولهما الى البحر ، كما اعلن وصولهما الى الغابة من قبل ، فقد اثار النسيم فيه شعورا عميقا بالانتعاش . غير ان عزم زوجه على التزام الصمت كان واضحا ، فاطبق هو الاخر شفتيه وراح يسوق السيارة في الارض الجرداء ، ثم اوقفها ، ولبثا فى مقعديهما صامتين .

البرتومورافيا

ترجمة : جعفر صادق الخليلي



كان البحر بعيدا غير واضح المعالم ، الا انهما كانا ــ بعد ايقاف محرك السيارة ــ يستمعان الآن هدير أمواجه وضجتها بوضوح . واخيرا قال :

ــ هلا نزلنا ؟

فتحت زوجه باب السيارة ، ومدت كلتا قدميها الى الارض بشيء من العناء لضيق فستانها . نزل اورنزو خلفها واغلق الباب . احس كلاهما بنسيم البحر ، قويا ، دافئا ، نافذا ، يحمل معه ذرات من الرمل والتراب . وقال ثانية :

ــ الا ننحدر حتى البحر ؟

ــ بلى .

وراحا يسيران باتجاه الشاطىء . كان القصف الجوى قد دمر معظم المكان . فهنا وهناك انتشرت الحفر العميقة بفعل القنابل ، حيث ظلت بعض اعمدة الابنية قائمة ، بينما تهاوت اخرى على الارض ، تتراكم حولها الاتربة بفعل الريح كانت حقول الاسلاك الشائكة واضحة على امتداد الشاطىء صدئة يعلوها التراب ، تهب الريح خلالها ، مكتسحة معها الرمال الناعمة . وتقدما في ممر ضيق بين الاسلاك ، تحدده قضبان قصيرة ثبتت في الارض يتجه نحو البحر . سار لورنزو وراء زوجه ، متعمدا ان يترك بينه وبينها مسافة بضع خطوات ، ليتسنى له ان يدقق النظر فيها بامعان ، كما فعل من قبل في مرآة السيارة . كان يرى ان اكبر مصدر لتعاسته وشقائه هو هذا الحب الجارف الذى اخذ يتسرب الى قلبه مؤخرا نحو زوجه . لم يكن زواجهما بادىء الامر ، نتيجة حب ، وانما جاء على عجل ضمن عمله السياسي . ولكنه الان بعد ان انتهى ذلك الحظ الصاخب الفارغ ، الذى بهره سنوات طويلة ، شعر انه مغرم بها حين لم يعد ينفع حبه ، او قل انه راح يحس بنوع من الشهوة العرمة تستعر فى دمائه ... انما كشهوة الصبي، حيية وجلة . انه ليشعر ، وهو يتبعها عن كثب ، باحساس هو مزاج من الاسى والرغبة اثار الدهشة فى نفسه . انها رشيقة ، فرعاء ، هيفاء ، وهي اذ تنقل ساقيها الطويلتين القويتين بخطوات غير ثابتة فوق الرمال الرخوة ، تشبه المهرة النفور . كان الشعر الكثيف على ساقيها ظاهرا للعيان من خلف جواربها الشفافة ، شعر طويل اسود لاحياة فيه ، كأنه الصق بجلدها الصاقا . لم يرها مرة تزيله كما تفعل النساء عادة . واذ رفعت يدها تسوى شعرها الذي بعثرته الريح ، لاحظ سواد الشعر تحت ابطها كذلك ، واحس باضطراب بالغ .

كانت الريح عند البحر شديدة ، تدفع بالموجة بعد

الموجة نحو الشاطىء . وفي اقصى الافق ، حيث كانت الشمس تعكس على سطح البحر الوانا بنفسجية وخضرا، كانت الريح اقل عنفا . وحاذى لورنزو زوجه ، وراح ينظر الى الامواج يصارع بعضها بعضا . وانتقى موجة بعيدة في ميلادها ،ومضى يستبقها بعينيه في مسيرها نحو الشاطىء، وهي تتضخم بابتلاعها الصفريات واحدة فواحدة ، ثم تضمحل وتتلاشى عندما تبتلعها موجة اضخم منها . وقفز بعينيه يبحث عن موجة جديدة اقوى على الصمود . كان يود ، دون ان يدرك السبب ، ان يرى احدى الموجات جبارة طاغية ، تكتسح الشاطىء وتجتازهما الى حيث الاسلاك الشائكة ، فتغطي بزبدها اقدام الغابة . الا ان امنيته لم تتحقق . وفجأة عرف مبعث الرغبة التي مابرحت تلح عليه . تذكر انه كان في طفولته يحب الوقوف على ساحل البحر يراقب الامواج المتصارعة ، فاذا ما استطاعت احداها ان تعلو رمال الشاطىء لتصل الى اكواخ المصطافين، استفزه الطموح ، وهمس في نفسه قائلا . « سوف اكون كهذه الموجة . » وهز رأسه بعنف يطرد تلك الخواطر ، والتفت الى زوجه وقال :

ـ اتحبينه ؟

فاجابت بفتور :

ـ ماذا ؟ البحر ؟ انت تعلم انها ليست المرة الاولى التي ارى فيها البحر .

وود لورنزو لو انه شرح لها عواطفه وآماله وذكريات الصبا التي خطرت بباله ، الا ان شعورا من الجبن والخنوع منعه من ذلك . واحس بدافع لا يغلب للتحرر من همومه واحزانه ، او ان يظهر ، في الاقل ، بمظهر الخلي الذى لا يثقل على قلبه شيء . فانحنى الى الارض والتقط حصاة ليقذفها بكل ما اوتي من قوة الى عرض البحر ، فلعله بهذه الحركة العنيفة يقذف ، مع الحصاة ، بما في نفسه من الم ولوعة . ولكن الحصاة خدعته عن نفسها ، فعلى الرغم من حجمها الكبير كانت كثيرة النخاريب ، خفيفة الوزن ، فلم تسقط بعيدا ، وعامت لحظة على صدر الماء ، ثم عادت مع الموج واستقرت على الشاطىء عند قدميه ، فشعر باحساس غريب من المرارة ، ورأى في ذلك رد الحقيقة الصامت على كل آماله . رأى في تلك الحصاة النخرة شبها كبيرا بآلامه ، ان واتته الجرأة على ازاحتها بعيدا عنه ، فقد عادت راجعة اليه ثانية ، وكأنها لاترضى عنه بديـلا .

اقترب من زوجه وطوق خصرها بذراعه . كان يريدها ان تسير معه جنبا الى جنب على الساحل ،يفتحان صدريهما للريح النقية الرائقة ، ويستمعان الى خرير الماء بين الصخور ، ووشوشة الامواج وهي تتكسر على الرمال، ولكنها جفلت منه ودفعته بعيـدا عنهـا بعناد واصرار ، قائلة :

ـ ماذا دهاك ؟

ـ الا نتماشى قليلا ؟

ـ الريح شديدة ومزعجة .

ـ انا احب الريح الشديدة .

وتقدمها بضع خطوات ، وهو يحس بجنونه وسخافة تصرفه . وزاد من قوة هـذا الشعور في نفسه صخب الامواج ، وهبوب الريح في شعره وعينيه . وهمس في نفسه « لقد اضعت رشدي تماما . » واتجه نحو كثيب من الرمل تراكم حول شيء بدا من بعد كأنه قطعة من حديد صدئه . وسمع زوجه تصرخ من ورائه غاضبة :

ـ ارجع . الا تعلم ان هذه المنطقة مليئة بحقـول الالغــام !

فرد مستخفا :

ـ فلتكن . واراد ان يضيف : « ومن ذا الذي يهمه امرى ان انفجر احدها تحت قدمي . » ولكنه اقتصر على ما قال ، متجنبا احراجها . واذ التفت اليها ، رآها تقبل بوجهها على البحر وفي عينيها تردد وسأم ، ثم قالت :

ـ لا ارى ان تتظاهر بالبطولة ، فانت ادرى مني بمدى حبك للحياة .

والتقط في صوتها رنة احتقار جرحت شعوره بقسوة بالغة ، فقفز نحوها وامسك بذراعها بقوة ، وصاح !

ـ لست اتظاهر بشيء ، وعليك ان تثقي بقولي انني في هذه اللحظة بالذات لا يهمني الموت ، بل اني لأرحب به .

وراحت قبضته تشد على عقدها المكتنز بشدة . وشعر فجأة ، والالم يحز في نفسه ، ان تلك اللمسة قـد احالت غضبه الطاغي ، بكل يسر، الى شهوة عارمة زعزعت ايمانه بقوله . ورمقته بنظرة حنق وقالت :

ـ دعني ، لا فائدة في تكرار قصتنا القديمة ... ومهما يكن ...

وترددت لحظة ، ثم اردفت تقول :

ـ مهما يكن ، فأنت وشأنك ، أفعل ما يحلو لك ، ولكني لن اتبعك الي حيث تريد ، فليست بي ادنى رغبة في المـوت .

فتركها وعاد قاصدا كثيب الرمل قصدا . وغاصت قدماه وامتلأ حذاؤه بالرمل . وعند وصوله الى الكثيب الذى لم يكن يبعد عنه كثيرا ، وجد ان قطعة الحديد لم تكن سوى صفيحة نفط صدئة ملأت الرياح معظمها بالرمل. ورفع عينيه الى الساحل فوجده يمتد مستويا كصفحة بيضاء الى اقصى مدى البصر ،لولا خطوط الاسلاك الشائكة التي بدت كجروح مندملة ، والضوء المنعكس عن السحب يعشي بصره . وتردد لورنزو فيما ينبغي له ان يفعل . ثم قفل راجعا الى حيث ترك زوجه ، فلم يجدها ،فاستأنف سيره في الطريق الضيق بين الاسلاك الشائكة الى مدخل الغابة . كانت زوجه تقف بازاء السيارة واحدى يديها

على مقبض الباب ، والاخرى فوق رأسها تحمي شعرها من عبث الريح . واذ اقترب منها قالت :
— ثم ماذا ؟
فقال ، متظاهرا بالمرح والانبساط — وهو لايكاد يقوى على النطق ، بله المرح والانبساط :
— فلنأكل .
— اين ؟
— في الغابة .

وقبل ان ينتظر موافقتها ، اخرج سلة الطعام من السيارة ، واتجه نحو الغابة ، تبعته زوجه ، فعبرا فسحة من الارض الى خرائب كانت فيما مضى مطعما ومنتزها . كان الضوء المغبر يسقط على الباقيات من اعمدته المنتصبة ، بينما طمرت الاخريات تحت الارض المضروبة بالقنابل ، فبدت بمجموعها اشبه باسنان متآكلة صفر . لم يكن باقيا من السلالم الموصلة الى قاعة الطعام — حيث اعتاد الناس ان يتناولوا طعامهم قبالة البحر — سوى بضع درجات تنتهي بفراغ واسع ، انتصب على جانبه احد جدران القاعة وجزء من سقفها الذى برزت منه القضبان الحديد ، صدئة ، ملتوية . ولم تكن حال الغرف الاخرى بافضل من حال القاعة الكبرى . سألها ، وهما يدوران حول الاطلال :

— اتذكرين آخر مرة تناولنا فيها الطعام هنا ؟
— لا .
— كان ذلك قبل سنتين ، يوم كانت الامور آخذة بالتردي من سيء الى اسوأ ، دون ان احاول مواجهتها . كنت انت عارية الا من شريط قماش يضم صدرك وخصرك ويمر بين رجليك ، كاشفة عن بشرتك السمراء ، وعلى رأسك ما يشبه العمة الصغيرة .

وشاب صوته شيء من التأثر وهو يستطرد قائلا :
— انني اراك الان رائعة الجمال . لقد كنت يومئذ كمن لايبصر شيئا . لم يكن يعنيني غير السياسة ، وتركت كل اولئك الحمقى الذين كانوا يحومون حولنا يغازلونك .

وسألت بخشونة :

— ثم ماذا ؟

— لاشيء .

بلغا فسحة من الارض خلف المطعم ، حيث اختلطت فيها الاعشاب القذرة بالرمل ، وحيث ارتفعت عند اطرافها كالاذرع . كان القصف بالقنابل قد اطار جزءا من (بيانو) المطعم وقذف به في وسط هذه الفسحة . كانت لوحة المفاتيح وبضع (نوطات) وكتلة ضخمة من شظايا الخشب ، تشبه بمجموعها فك حيوان ضخم بعدد من الاسنان العفنة اما اطار البيانو فكان قد علق فيما بين اغصان احدى الاشجار ، تتدلى منه الاوتار المعدنية ملتوية ، كأنها مجسات زاحف قبيح .

وراح لورنزو يبحث ، بكل عناية وتفحص ، عن زاوية محجوبة ، وكأنه يفتش عن مكان لاقتراف جريمة ، لا عن معبد للحب . كانت زوجه تتبعه على مبعدة ، وامارات التذمر والجفاء بادية عليها . كانت الغابة تكثر فيها الفسح المعشوشبة التي تحدها الادغال غير المستوية . واخيرا حسب انه قد عثر على ضالته ، فقال :

— فلنجلس هنا . وانحدر الى الارض .

ظلت زوجه واقفة لحظة ، تنظر فيما حولها ، ثم انحدرت الى الارض على فخذيها ببطء وجمود واشمئزاز ، وجمعت اذيالها بخفة تغطي ركبتيها . تظاهر لورنزو انه لم يكن ينظر اليها ، واخذ يخرج الطعام من السلة . كان فيها عدد من اللفائف ، كبيرة وصغيرة ، لفت بعناية كبيرة في ورق خفيف ابيض ، فسألها ، وهو يخرج زجاجة الخمر :

— أأنت اعددت السلة ؟

— كلا ، كلفت الخادمة بذلك .

وفرش منشفة كبيرة على الارض ، واخذ يصف عليها اللحم والبيض والجبن والفاكهة بعناية بالغة . ثم فتح القنينة واعادها الى مكانها .
— أتريدين بيضة ؟

— لا .

— لحم ؟

— اعطني لفة بشريحة من اللحم .

فتناول لفافة خبز كانت مشطورة وقد مسح عليها بالزبد ، فدس فيها شريحتين من اللحم وناولها لها فتناولتها بامتعاض دون ان تشكره ، واخذت تأكلها على مضض . وتناول هو بيضة قضم نصفها ، ثم ملأ فمه بقطعة خبز بالزبد ، راح يأكلها بشره . واسف لشهيته هذه التى لم تكن تختلف كثيرا عن اشتهائه زوجه . لقد رأى ان شهيته وشهوته تترعرعان على التغذى من يأسه وقنوطه ، تمتصان حياتهما من ذات نفسه ، كما لو كان جثة هامدة تقتات عليها رغباته ، فتنمو ، مثلما ينمو الشعر على ذقون الاموات . والتهم البيضة ، واردفها بثانية فثالثة ، وتردد برهة ، ثم ازدرد الرابعة . كان يشعر بلذة لا تعدلها لذة وهو يقضم جسم البيضة اللدن بين اسنانه قضما . ولم ينس نصيبه من الخمر ، فكان يتبع كل لقمة بجرعة وافية منه . واتى على البيض ، فاستدار نحو (الروست) و (الكوتلت) ، وراح يأكل دون ان يرفع بصره الى زوجه . وشعر بحرارة الحياة تتدفق في دمائه ، على الرغم من فراغ نفسه وتضايقه من الحياة . لم يكن اقسى عليه من هذا الشعور ، الذى انقلب الى شعور طاغ بالوحدة والانفراد . ورفع رأسه اليها اخيرا ، وقدم اليها زجاجة الخمر دون ان يتفوه بشيء ، فهزت رأسها رافضة . ولاحظ انها لم تنته بعد من اكل لفافتها ، فقال :

ـ لم لا تأكلين ؟
ـ لست جائعة .

وانتهى هو من الاكل ، واخذ يجمع قشور البيض والفضلات الاخرى بعناية كبيرة ، ثم لفها في قطعة من الورق لفا جيدا ، ورماها بعيدا ، ثم اخذ يعيد الاواني وزجاجة الخمر والمنشفة الى السلة . قام بهذه الاعمال التافهة بشيء كثير من الدقة والاهتمام ، مركزا كل عنايته فيها ، كأن تنظيمها في السلة تنظيم لافكاره المضطربة المشوشة . وراحت زوجه تعيد تزيين وجهها في مرآة حقيبتها ، بعد ان اتت على لفافتها ، وقالت :

ـ الم يحن وقت العودة بعد ؟
ـ الى اين ؟
ـ الى البيت .
ـ مازال امامنا متسع من الوقت .

فردت غاضبة :

ـ الم تر البحر ؟ الم تتناول طعامك ؟ لا اخالك تريد الان النوم هنا !

وراح لورنزو يرقبها ، وفي نفسه يصطرع الغضب من فظاظتها والشعور بالصغار تجاهها ، ثم قال بصوت خفيض :

ـ ان لي معك حديثا .
ـ معي ؟ الم نتحدث بما فيه الكفاية ؟

فجر نفسه على العشب جرا حتى صار بجانبهـا ، وقـال :

ـ احب ان اعرف ما الذي يثقل عليك ؟
ـ لا شيء ، سوى انني لا ارى ما يضطرنا الى العيش معا مدة اطول . هذا كل ما هنالك .
ـ الم يعد لي في قلبك شيء من الحب ؟
ـ ما احببتك من قبل ولا الان .

فقال لورنزو باصرار .

ـ افلا تذكرين انني كلما وهبتك مالا او هدية ، كنت تضمينني اليك وتطوقين عنقي وتقبلينني وتقولين انك تحبينني ؟

فقالت مؤمنة على قوله ، وهي ساخطة لتذكرها ولعها الصبياني بالتملك :

ـ كنت بالطبع احب هداياك ، ولكني لم اكن احبك .
ـ كنت تنافقين اذن .
ـ لا ، ليس بالضبط .

ولم يشك لورنزو في صدق ماتقول ، فهناك نسـاء لا يختلف اعترافهن بالجميل عن حبهن كثيرا ، بل لعل هذا هو الضرب الوحيد من الحب كانت تستطيعه زوجه . فاطرق براسه وقال :

ـ ولكني ، منذ ساعات الامور ، بدات اشـعر بتبدل كبير في عواطفي نحوك . احسبك تعلمين لا ادرى كيف اشرح لك الامر ...

فردت ساخرة :

ـ اذن وفر على نفسك العناء ولا تشرح شيئا .
ـ الا يحق لي ان اعلم ما تحملينه ضدى ؟

فاستشاطت غضبا ، وصرخت تقول :

ـ ضدك ؟ اذن اعلم اني لا اريد ان ارتبط بمن يقضي معظم حياته في السجون .
ـ لم اقض في السجن سـوى بضعـة ايام فقط ، ولاسباب سياسية .
ـ هذا ما تزعمه انت ، ولكن الناس يقولون ان هناك سببا غير ذلك ... ثم ... ثم انك مازلت عرضة لدخول السجن في اية لحظة .

ولاحظ لورنزو في صوتها رنة المتشكك غير الواثق ، كما لو كانت تردد قولا سمعته ولم تتأكد منه . فقال :

ـ انك تتحدثين عما لا تعرفين عنه الا القليل . انني اراهنك على انك ، بالرغم من هذه السنين التي عشناها معا ، لاتعرفين من اكون وماذا اعمل .
ـ لاتكن سخيفا .
ـ حسنا اذن ، اخبريني .

فقالت مترددة :

ـ كنت موظفا كبيرا .
ـ هذا لايكفي . ووظيفتي ؟

فقالت باحتقار :

ـ وانى لي ان اعلم ؟ كل ما اعرفه هو ان الجميع كانوا يقولون عنك انك احد المسؤولين الكبار ، وانك قلب، مع هؤلاء تارة ومع اولئك تارة اخرى . هذا كل ما اعرفه. ثم ان لي امورا تهمني غير البحث عن مركزك ووظيفتك .

فرد عليها برفق قائلا :

ـ صحيح ، كنت مشغولة برودلفو وماريو وجياني.

فتظاهرت بانها لم تسمع اسماء عشاقها ، وكان جميعهم من الشباب الاخرق مثلها . واستأنف قائلا :

ـ لا شك انك تعلمين ، في الاقل ، ما حدث بعد ذلك مما ادى الى ضياع مركزى .

فهزت كتفيها بسأم وقالت :

ـ هه . اتظنني بلهاء ؟ اني اذكى مما تظن .
ـ لا اشك في ذلك ، هيا اذن واخبريني بما حدث .
ـ اعلنت الحرب ، ثم قضى على الفاشيست . هذا ما حدث . هل اكتفيت ؟
ـ حسن جدا ولكن لم فقدت وظيفتي ؟

فقالت بشيء من التردد والشك .

ـ لان الحكم الان بيد اعداء الفاشيست .
ـ ومن هم اعداء الفاشيست ؟

فلم تجب ، وانما شمخت بانفها ، وزمت شفتيها ،

ولاذت بالصمت . فشعر لورنزو بموجة من الغضب تجتاح كيانه كله . كان هذا الجهل المطبق في زوجه اقسى عليه من اشد لعنة تنصب عليه . راى ان كل ما فعله في حياته من حسنة او سيئة يتلاشى في العدم ، وان ليس له من اثر باق سوى ما انطبع من اثار قدميه على رمال الشاطىء منذ قليل . وعاد يسألها مصرا :

ــ ماهي الفاشستية ؟

ولكنها التزمت الصمت المطبق ولم تحر جوابا . وفجاة انقض يمسك بذراعها بشدة ويهزها بعنف .

ــ اجيبي ايتها الشيطانة . لم لا تجيبين ؟

فقالت ساخطة :

ــ دعني . انني لا اجيب لأنك تريد أن تعقد الامور لتحملني على تغيير رايي . لا اريد البقاء معك ، هــذا هــو الامــر .

غير ان لورنزو لم يكن ينصت اليها . كانت لمسة الذراع قد اثارت فيه الرغبة ثانية . واستقرت عينــاه على فستانها المتصق بفخذها اللفاء ، يعلن عن اكتناز اللحم طريا ،دافئا تحت القماش ،وافقده المنظر رشده ،وتلاحقت انفاسه ، ولكنه قال ببطء :

ــ الا ترين انك تهجرينني في ظرف كانت غيرك تقف فيه الى جانبي؟ انك تتركينني لدواع انت نفسك لاتدركينها جيدا . دواع لا تتعدى الاشاعات والاقاويل .

ــ ان ما ادركه هو ان نساء المجتمع لم يعدن يدعونني الى بيوتهن ، ويشحن بوجوههن عني في الطريق . لقــد ارسلت الى امي اخبرها انني عائدة اليها قريبا . لا اريد البقاء معك اطول مما بقيت . ونهضت واقفة .

راح لورنزو يصعد فيها نظراته ، وهي منتصبة امامه منفرجة ما بين القدمين بحذائها العالي ، وثوبها الملتصق بجسدها التصاقا . لم يكن ايسر من ان يطرحها ارضا فينتزع من عينيها نظرتها المحتقرة هذه . ما اشبه ساقيها تحت فستانها بشخصيتها تحت حماقتها . وشعر برغبة لا تقاوم في ان يزلزل كيانها ويفقدها اعتدادها بنفسها . وعلى حين غرة احتضن ساقيها وجذبهما نحوه بقوة ، فسقطت على ظهرها فوق الاعشاب ، فأخذت تصرخ غضبــا :

ــ خل عني ! ما الذي دهاك ؟

فلم يعن لورنزو بالرد عليها ، بل القى بنفسه فوقها وراح يضغط بشفتيه على شفتيها ، وهو يقول في نفس الوقت ، وكأنه يريد ان يحشر كلماته في فمها حشرا :

ــ لن اكون خيرا مما انا ، ولكنك لست خيرا مني ، فما انت الا فتاة فارغة ، حمقاء ، فاسدة ، لم يخطر لك ان تهجريني طالما كنت راغبة في . حسنا . لسوف تبقين معي الان وانت راغمة ما دمت راغبا فيك .

كان الخوف يطل من عينيها ، وهي تقول بشيء من الخضوع هــذه المرة :

ــ اتركني ... دعني !

فرد عليها ، وهو يصر على اسنانه :

ــ كلا ، ابدا !

كان يعرف من تجاربه السابقة معها انها لاتخضع الا للعنف ، على الرغم من عصبيتها . كانت في لحظات معينة من استعمال العنف معها تبدو وكأنها تستسلم لعارض من الوهن او المشاركة ، وعنــدها كانت تخضع له سـلبيا ، خضوع الراغب ، وكأن كل ذاك الصد لم يكن سوى ضرب من ضروب التفنج . وكان هــذا احــد مظاهر حماقتها وسفاهتها ، ودليلا على عجزها عن السير بعاطفتها ، ان حبا وان كرها ، الى نهايتها المنطقية المقبولة . والان اذهما يتصارعان ، تحاول التملص من ذراعيه ، ويحاول التغلب على مقاومتها ، لمح فجأة في عينيها الصغيرتين البريئتين تلك النظرة المستسلمة المغرية الواهنة التي يعرفها حق المعرفة ، واحس في نفس الوقت بفتور مقاومتها ، وهي تقول بصوت خافت مرتجف :

ــ كف ! اخشى ان يرانا احد .

وكان قولها هذا دعوة صريحة له .

وعلى حين غرة شعر انه يحتقر انتصاره ذاك . انه لن يغير من واقعــه شـيئا ، حتى وان استسلمت له . فلسوف ينهض عن جسدها ، بعد لحظة استمتاع ، وهو كاره لتلك اللحظة ، ولسوف تعتدل هي في جلستها تسوى من هندامها المشوش باشمئزاز وازدراء ، ثم ، ما ان تلفظ اول كلمة حتى يبدا الشقاق عودا على بدء ، يزيد من اوار ما بينهما من تقزز هذا الاتصال الآلي الذي لا معنى له .

وما كان هذا هو ما قصد اليه بالمجيء بها الى هذا المكان .

وافلتها من بين ذراعيه بفظاظة ، وزحف على العشب مبتعدا عنها . فاعتدلت في جلستها ، تمسح على كرامتها المهانة ، وقالت ، تنتزع من هزيمتها انتصارا .

ــ الا تعلم ان العنف لا يوصلك الى هدف .

كاد لورنزو ينفجر مقهقها ، وهم ان يقول لها ان الامر على عكس ماتقول ، وان القسوة ربما كانت هي السبيل الوحيد لنيلها ، ولكنه ادرك في نفس الوقت ان في قولها نصيبا من الحق ايضا ، فحاجته اليها لم تكن تتأتى عن طريق الشدة . ومع ذلك فقــد بادرها قائلا بخشونة مؤلمــة :

ــ لايغير هذا من الواقع شيئا ، فلو انني اطلت فترة اخرى لفتحت ما بين ساقيك .

فردت بنفور واضح :

ــ ما اشد بذاءتك !

ونهضت واقفة وغابت تتعثر بين الاشجار باتجاه الفسحة .

ظل لورنزو في جلسته يحملق في الارض ، ويسترجع في ذهنه ما قالته زوجه ، وبدا له انه هو نفسه لم يكن يعرف عن عمله وعما كان يمثله شيئا ، طوال تلك السنين السابقات : « انها على حق . لم تكن تلك السنين سـوى حلم محموم يهذى،وهاانذا استيقظ الان . » وراح يستعرض

ما سلف من حياته . انه لا يتذكر شيئاً ابدا ، سوى المحبة الدائمة ، المحبة لمن هم دونه ولمن هم فوقه ، لاصدقائه ولاعدائه ، للغرباء ولزوجه . وانتهى من تفكيره الى انه كان لمحبته تلك اسوأ النتائج . فهو يحس الان ، بعد كل ماكان في حياته من كلام وابتسام ، انه لم يعد قادرا على الكلام او الابتسام ، كأن لسانه قطعة خشب جاف ، وان في زوايا فمه قروحا محرقة ، فلا غرابة ان وجدت فيه حمقاء كزوجه فريسة سهلة المنال .

وقفز على قدميه اثر سماعه صوت محرك سيارة . واصغى بارتياب ، ثم اندفع راكضا يقفز فوق الحفر عبر الاحراش ، الى حيث ترك سيارته . واذ وصل الى المكان لاهثا ، لم ير الا الفراغ ، والا سحابة من الغبار خلفته زوجه وهي تهرب في سيارته .

لم يغضب ، بل رأى في ذلك خير نهاية يختم بها يومه ، ثم انه لن يعدم في طريقه سيارة عسكرية او مدنية توصله الى المدينة . وعلى اسوأ الفروض ، سيكون عليه ان يمشي قرابة الميلين الى الطريق العام حيث يكثر مرور السيارات .

وراح يسير باتجاه الطريق العام . ولكنه ما ان خطا بضع خطوات حتى راوده الحنين الى البحر ، وللعودة الى حيث الحركة الازلية والصخب الدائم ، قبل ان يعود الى المدينة . ثم انه كانت به رغبة للقيام بعمل لم يكن ليجرأ عليه امام زوجه . كان يريد ان يخلع حذاءه ، وان يشمر عن ساقيه ، فيخوض في المياه الضحلة ، في الامواج الصاعدة الى الشاطىء والنازحة عنه . كان يشعر انه يريد السير على امتداد الساحل ليبرهن لنفسه انه غير عابىء بهروب زوجه . ولكنه كان يعلم انه انما يغالط نفسه ، فقد لاحظ ارتعاش يديه عندما جلس على الرمل ليخلع حذاءه .

خلع الحذاء ، وطوى بنطلونه حتى ركبتيه . واتخذ سبيله بين الاسلاك الشائكة نحو الساحل ، ماشيا بين جزر الامواج ومدها ، يطوح بحذائه ، محني الراس ، وعيناه ما بين قدميه ، كالغارق في التفكير . ولكنه في الواقع لم يكن يفكر ، بل كان يرقب بشغف ارتطام المويجات بقدميه ، والتفافها حول ساقيه ، ثم انحسارها عنهما بخفر وحياء ، جارفة معها الرمل ، فيحس دبيبا كدبيب حيوانات حية تحت قدميه . امتعه ان يرى الماء عن يمينه وعن يساره ، كدرا ، يدور في دوامات ، تعلوها دوائر من الزبد الابيض . كانت الاعشاب المائية السود النامية على طول الشاطىء تخفي رؤوسها في الرمل كلما طفت الامواج عليها ، ثم تعود لترفعها مائلة نحو البحر ، مع المياه المنحسرة عنها . كانت هناك شظايا من العيدان الابنوسية ، وفلوس الاسماك البيضوية الناعمة ، وقطع الاخشاب الصغيرة ، وكتل من مواد سود ، تسبح في حركة دائبة على سطح المياه الكدرة المحملة بالرمل . وكانت اصداف السرطان الشفافة ، واعشاب البحر الخضر والجذور الصفر ، تضفي لمسات من الالوان على تلك النفايات السود . كانت الاعشاب الملتصقة بساقيه ، بعد انحسار الماء عنهما ، ترسم لوحة مزخرفة من بياض بشرته وسواد الاعشاب . كانت قطع اكبر من الاخشاب والنفايات تعوم على صدر الامواج المزبدة وبطونها ، على مبعدة منه . ولفت نظره على البعد شيء لم يستطع تمييز لونه او شكله ، فحسبه حيوانا ، ولكنه اذ اقترب منه ، يغالب الامواج ، ادرك انه الكعب الخشبي لحذاء طبي نسوي ، يكسوه الطحلب الاصفر الضارب الى الخضرة كأنه قطعة ارض معشبة ، لولا الجلد الاحمر الذي كان يغطي نهايته . واذ كان منشغلا بالتطلع الى ذلك الاثر ، دهمته موجة احتوته حتى وركيه ، فرمى الكعب وتراجع نحو الشاطىء . لم يدر كم مضى عليه من الوقت وهو يمشي على الساحل ، فوق رمال ناعمة تنهار تحت وطء قدميه . بدأ يحس بالدوار من جراء حملقته المستمرة في الامواج ، التي ما برحت تتكسر على ساقيه لتتجاوزهما الى الساحل . ورفع راسه ينظر الى عرض البحر ، فخيل اليه انه يراه منتصبا امامه جدارا سائلا ، والسماء عند الافق كخيط من بخار . ورأى طيرا من طيور البحر ينقض على سطح الماء بسرعة مذهلة وكأنه زعزع عاتية . وكادت تبتلعه موجة اخرى وهو في تهويمته ، وتراءى له ان هدير الامواج واصوات تكسرها قد تضاعف الى صراخ وزعيق مدويين بانتظار انهياره ، ففر فزعا الى اليابسة ليستريح لحظة على الرمال الجافة . كان قد سار مسافة طويلة ، مخلفا وراءه اطلال المطعم ، ووصل الى حيث كانت الارض تتألف من عدد من الروابي الصغيرة والمواضع الدفاعية ، تغطيها الاسلاك الشائكة المتقاطعة ، وتتخللها قضبان غرست في الارض كأنها اذرع ممتدة تسد طريق التقدم . ولفت انتباهه مرتفع طويل تغطيه الاعشاب البحرية السود اللامعة ، وقد حفرت الامواج فيه مايشبه الكهف . فشد قامته وتحفز للوثوب ، ثم قفز فوق الاعشاب .

شق اجواز الفضاء دوى انفجار هائل ، وارتفعت في الجو عاصفة من الرمل والاعشاب البحرية ، واظلمت الدنيا في عينيه وهو ينكفىء على ظهره ، وشعر كأنه يسقط على راسه في شلال سحيق . ثم تلا ذلك صمت ساكن ، عدا ما كان يصل اليه من هدير الامواج وتلاطمها ، وكأنها انغام بعيدة حلوة ، ومن فوقه عادت السماء صافية رائقة ، واخذ الماء يجذبه من شعره الى القاع ، منكسا على راسه وقدماه في الهواء ، يتأرجح جسمه مع تأرجح الامواج . وابصر ببقعة حمراء واسعة طافية على وجه الماء تبتعد عنه نحو الساحل ، مختلطة بالزبد والاعشاب . وجاءت موجة اخرى تجذبه ، فاغمض عينيه وانحدر نحو القاع .

برشت والمسرح العالمي

يوسف عبد المسيح ثروت

في الحديث عن برشت ما يغري ويثير ويحرك ، ما يوسع آفاقنا ومعارفنا وخيالنا ، ما يصلنا بالفن والفكر وروح العصر ، لانه كان ظاهرة فريدة في حياته واسلوب عمله واكتشافه لطريق جديدة شقها بنفسه في عالم المسرح والحياة والوجود الحضاري الراهن . كان

وجوده منذ خمسة وسبعين عاما ، ايذانا بواقع فني جديد كل الجدة ، كما كان تعرفه بعالمه الكبير وعالمه الصغير منعطفا ليس في مسيرة المسرح الالماني وحده بل في مسيرة المسرح العالمي كذلك . ففي غضون فترة حياته التي قضاها في الكفاح بين النضال المر والحلو والنفي والتشريد وحتى مستقره في برلين التي حباها بكل ذلك الحب ، لم يتوان الرجل عن ان يبرهن بالادلة العملية والممارسة الفنية قدرته غير المحدودة على انعطاء في كل فنون المسرح ، من تأليف مسرحي ونقد واخراج ، في عملية ابداع مستمرة لم تتوقف لحظة واحدة حتى توقف قلبه . لقد وهب بر تولت حياته الثمينة لفنه وفكره وجهاده ، مؤمنا بالعلم والفن والجمال ، عاملا على نشر النور واليقظة والحركة ، ووسط المانيا التي واجهها ، في بواكير سنه ، عرف ما عليه من واجب ضخم ، ينتظره ومهمة صعبة تحدوه اليها ، وخطر محتم كان يتربص به هنا وهناك ، فلم يتطير ولم يعتذر ، ولم يأبه بكل الظلام الذي اخذت البلاد ترقب تفشيه واستشراءه ، لانه ـ من خلال التجربة والخطأ والتعلم والتعليم ، والمداخلة المباشرة في شؤون شعبه المغلوب على امره استطاع ان ينضم الى حركة التاريخ المتقدمة ، المتمثلة في شغيلة شعبه وشعوب العالم اجمع ، من اجل مستقبل تملاه وفكر فيه كثيرا وتعرف اليه كانه حاضر ماثل . لقد جرب في باكورة شبابه انواع الفكر العدمي، فمال الى ذلك الفكر ردحا قصيرا من الزمن ، فكانت اعماله الاولى من اضراب (بعل) و (طبول في الليل) محاولة منه للتثبت من موطىء قدمه ، الا انه سرعان ما مال عن تلك الطرق المسدودة ، ليجد سبيله الى رحاب الاشتراكية العلمية ، في الفن والحياة والفكرة الا ان العثور على ذلك السبيل لم يكن يسيرا قط ، فالشاب اليافع وجد نفسه في عالم مظلم كثيف السواد والبؤس والشر ، اراد ان يفعل شيئا ازاءه ، ان يتحرك في اتجاه معين ، الا ان الاتجاهات اختلطت عليه لتشابكها

وتداخلها وتبعثر معالمها ، لم يستطع ان يرى النـور للغشاوة التى غطت عليه كل المخارج ، ولكنه لم ييأس ولم يتعب من الاخذ والعطاء والاكتشاف والخيبة والصراع والانبهار والتراجع والتقدم ، ومع ذلك ، وفي ذلك المخاض العسير استطاع ان يثق بنفسه وقوته وشدة مراسـه واحتماله ، فكتب (في غابة المدن) و (حياة ادور الثاني الانكليزي) واعقبهما بمسرحيته (الرجل رجل) التـى تعتبر بحق نقطة التحول الرئيسة في حياته الفنية ، لانه انتقل ــ من خلالها ــ من الفوضـوية العـدمية الى المسرحية التعليمية .

ان هذه المسرحيات الخمس التي أتينا على ذكرها تعد في راي النقاد خلفية برشت الطبيعية سواء اكان ذلك في طريقة التناول ام اسلوب التعبير ام المعالجة الفكرية والفنية . انها تصف العالم الفوضوي الذي عاش فيـه وعانى منه ، مـن الداخل والخارج ، من انهيار للقيم العامة ، اجتماعية كانت او اخلاقية ، او وجدانيـة او نفسية ، تبعا للانهيار الشـامل الذي اصاب البنى الاقتصادية والسياسية ، بسبب هزيمة المانيا القيصرية في الحرب العالمية الاولى ، على الرغم من ظهور جمهورية فايمار التخديرية الوقتية ، وما تلا معاهدة فرساي من تمزق لاوصال الكيان الالماني . كل شيء ، كل مـرفق من مرافق الحياة ، كل الامور العامة والخاصة ، الحياة الاجتماعية في مختلف مستوياتها في تفكك مستمر وتبعثر تام . العسكرية الالمانية المتعجرفة تتمرغ في الوحل ، وطبقة اليونكرز الارستقراطية تجرجر اذيال الخيبـة والاندحار ، والبرجوازية التى كانت تطمع في الفتوحات الاقتصادية تخور وتتخاذل ، والاعمال التجارية اما راكدة واما متوقفة . الظلام يحيط بالشعب الالماني من كـل جهة ، فماذا تكون حياة الشباب في مثل تلك الظـروف العصيبة ؟ ما الذي يؤملونه ، او يتوقعونه او ينتظرونه؟ في عالم البؤس والفاقة والحرمان والمذلة ؟ العالم الذى كانوا يكابدونه ، يحترقون بشواظه وشرره ، عالم فظيع، رهيب ، مرعب ، لابد له ان ينعكس في وجدانهم ، وقـد انعكس بكل حطته وقماءته وسفالته ، فكانت العدميـة تعبيرا تلقائيا عن ذلك الانعكاس المأساوي الذي هـز المعتقدات والتقاليد والقيم حتى كاد يقتلعها من جذورها. وطبيعي في مثل هذه الاجواء البشعة ان يشعر برشت بالبؤس يرين عليه ، يحطمه ويخضعه ، يلاشـى فيه مقاومته وصلابته وقوته ، وهذه هي الصورة التي يقدمها الينا في مسرحيته (بعل) بكل الوانها الداكنة ، الموغلـة في العتمة والضلال واليأس . والصدق في هذه الصورة تعبيرا وفنا وعطاء هو المبرر الوحيد لمسرحيته تلك .

لقد عاش برشت (تحت النجوم الخابية في وادي الالام) حيث (يتكلـم من لا يسـتمع اليـه احـد) حيث الليـل والظـلام ، حيث يشـترك الانسان والعشب والحيوان في معيشة واحـدة ، لان



مصيرهم جميعا واحـد حيث (يتخاطف الاطفال الفلة من الجوع ، اما الحصاد فيسبح في المياه العفنة !» ان المانيا الشقراء الشاحبة التى كان يمحضها برشت حبه وروحه ووجوده ، قد اصبحت مزدحمة بالموتى ،بالجثث بالنتن ، بالاحزان والاتراح . برشت يشعر بذلك كلـه، ولكنه لما لم يكـن قد توصل بعد الى حل للغز العظيم ، لغز الذين يملكون والذيـن لا يملكـون ، لغز الحيـاة الصناعية ، في هذه الحضارة التي ارعبته واخافتـه وشدهته ، فانه لم يتمالك الا ان يكون (بعل) في انحلاله وتفسخه ومجونه ، في فرديته وانسجامه مع نفسه ، يلوكها ، يقضمها ، يمتصها ، يجترهـا ، لانهـا النفس الوحيدة الباقية لديه يحدثنا بعل عن تلك الذات قائلا : « عندما كان بال لا يرى حوله غير الجثث ، كـانت شهوته تتضاعف على الدوام . ما زال لي مكان ، كمـا يقول بال ، فليس عددها كبيرا . ما زال لي مكان ، كما يقول بال ، في حجر هذه الانثى . » ويستشعرنا بعل بـ (زحام المذنبين الذي يفيض بالخجل والحياء) ليعطينـا صورة عما اصاب المانيا ، عن الحضيض الذي هوت اليه، غير ان ذلك كله لا ينسى بعل حقيقة وجـوده ، ذاتـا ، كينونة ، انفصالا تاما عما يحيط به ، انه يقول :

« واذا حجر الارض المعتم جذب بال ، فما قيمـة العالم بالنسبة لبال ؟ ان بال شبعان . كثيرة هي السموات التي يحملها تحت جفنيه بال . بحيث لو مات فعنده من السموات ما يكفيه(١) . » من هذه الروح الانفراديـة الوحشية الموغلة في ذاتيتها وعدميتها ، انطلق برشـت ليحتضن كل المسحوقين مـن ابناء جلدته بصفته واحدا يألم بما يؤلمهم ، ويتأثرون به ، وهذا يعني تخلصه ونجاته من بيئته البرجوازية الصغيرة التى ترعرع بين احضانها لقد كان الانفصام ذاك انفصاما مدمرا لشخصيته الاولى ، وهذا ما جعله يشعر بفراغ رهيب اكتنف وجـوده الوجداني كله . فكان عليه ان يخلق نفسه من جديد

وذلك ما فعله قبل ان يخلق اي عمل من اعماله الفنية والادبية . لم تكن العملية سهلة لانها كانت تعني تمزيق ذات معينة بما فيها من سمات داخلية باطنية وخارجية شكلية . وبحلول ذلك التحول اصبح برشت شخصا اخر ، عنصرا جديدا بخلاف ما كان عليه .

لقد ايقن اشد الايقان ان الضرورة القصوى تعنى تغيير العالم كله ، ذلك (ان الفلاسفة حاولوا تفسير العالم ، الا ان الشيء المهم هو تغييره) ، وهذا لن يتم الا بعد تمثل قوانين التطور الاجتماعي وصلة تلك القوانين بالعالم الذى نعيش فيه . ولم يكن لبرشت بد من ان يعمل جاهدا على دراسة النظرية الاشتراكية العلمية لكى تتضح له سبل التغيير ووسائله وقد اخلص لدراسته تلك فادرك ببصيرته النفاذة الموضوعات الاساسية لتلك النظرية . عرف معنى التطور التاريخي — من خلال صراع الطبقات واستغلال الانسان لاخيه الانسان ، وشراء قوة العمل وفائض القيمة ، كما طبق كل تلك المدركات تطبيقا فنيا في مسرحيته (اوبرا القروش الثلاثة) حيث اظهر بوضوح سقوط القيم وتدهور العلاقات الانسانية وانهيار المثل الاخلاقية ، وانكشاف حقيقة المجتمع الطبقى بلغة بالغة الحدة والقسوة والفظاظة ، لتكون تلك اللغة انعكاسا امينا للواقع الاجتماعى الذى تصبح فيه حتى التجارة بالبؤس تجارة رابحة . الرقيق الابيض المتمثل بالبغاء سلعة والجريمة سلعة واصطناع التسول والفقر سلعة وكل ذلك في ظل نظام قائم على قيم لا تزال تتمسك بالوجود بكل ما تستطيع من قوة وعناد .

ان (اوبرا القروش الثلاثة) ادانة صريحة لكل النظام الراسمالي ، ادانة مباشرة ، قاسية قساوة ذلك النظام ، في اسسه وكيانه ، وسماته وطبيعته ، في كل مصادر وجوده وعوامل بقائه ودواعي انهياره . وقد لاقت هذه المسرحية الوحشية نصرا فنيا كاسحا . اذ اعتبرها النقاد فتحا جديدا في عالم المسرح بكل دلالات الفتح الجديد من معان ومؤشرات . حتى انها اصبحت على ما يذهب اليه مارتن اسلن من اشهر ما عرض في تاريخ مسرح برلين سنة ١٩٢٨ ، كما انها احرزت نجاحا شعبيا (جماهيريا) اصيلا ليس فقط فى برلين سنة عرضها بل في نيويورك كذلك في الخمسينات وهذا ما اثبت حيوية المسرحية وجدوى موسيقاها(٢) .

واهمية هذه المسرحية تكمن في قدرة برشت على فضح الرياء في المجتمع البرجوازي الذى يمكن تلمس آثاره في مجرى المسرحية اذ نجد فيها الفعل يسري فى مستويين — مستوى زائف ومستوى حقيقي. في المستوى الزائف يمسك ممثل القانون بتلابيب احد القتلة الاوغاد. وفي المستوى الحقيقي يظهر هذا الشخص ممسكا بالسلطة الدكتاتورية . يعاونه فى اموره رئيس الشرطة الذى هو اجيره في الوقت نفسه(٣) . ومن ثم فان السلطة والعالم السفلي تتعاونان على الصيد في بركة آسنة واحدة ، لان الحدود بينهما لم تعد موجودة بسبب سيطرة المال على المجتمع وانغمار هذا المجتمع — بكل مؤسساته وتنظيماته وتشكيلاته — في ربقة البحث عن الصيد الدسم دون وازع او ذمة .

صحيح ان هاوبتمان في (النساجون) وقبله بوشنر في (فويسيك) قد عالجا موضوع الاستنزاف البرجوازي ، الا انهما لم يستطيعا ان يتناولا النظام كلا من اوجهه كافة ، كما فعل برشت ، انه بعمله هذا قد برهن ان أساس النظام الذي يغلف المجتمع ليس سوى طريقة من الطرق الكثيرة للسرقة ، وبذلك حقق للمسرح كشفا عاما لعملية توعية شاملة يضع في بؤرتها الانسان باعتباره حصيلة علاقات اجتماعية وبالتالي اقتصادية أيضا . انه (يجعل الانسان يواجه التاريخ في اختيارات صعبة) وهو بذلك يفتح له طرقا متعددة ، ليتمكن من ان يقرر مصيره بيده ، دون تدخل اي عنصر غريب في توجيهه او تسييره او الاخذ بيده . الانسان يرى الغابة التي هو فيها ، بوحوشها الضارية ، حيث نجد فيها الوحش الاكبر يتمثل فيمن هو اقوى مخلبا وانيابا وشهوة للدماء ، بينما الحيوانات الصغيرة المستضعفة ، تغط في هجود الغفلة ، وضياع الوجود ، واللامبالاة الفردية ، لا لشيء الا لانها افراد قطيع سائم لا تدرك حقيقة وجودها ولا ما يراد بها ولا الى ما تساق اليه .

ان هذا الكشف الحاسم لحقيقة المجتمع البرجوازي ، هو — في الحقيقة — اول خطوة في تمزيق الرداء الدرامي واسقاط القناع الذى يمثله هذا الفن ، فهو بذلك يدخل عالم الفن من بابه الواسع ، ومن ثم فالمسرح العالمي الذي واجهه برشت كان يتستر على وجود نخر ، كيان متداع ، قيم متهالكة ، لابد من ازالتها باسرها ، ابتغاء الوجود الحقيقي الاصيل لمسرح جديد اصيل . .

وانطلاقا من هذه المسرحية العاصفة ، جعل برشت همه ان يتوصل الى ذلك النوع الجديد من المسرح الذي يعبر بامانة عن حقيقة الوضع البشرى الراهن ، كما هو — فى مجمل ظروفه الوحشية ، في سفالة نظامه ، وتدهور اخلاقياته ، وتدنى مثله وقيمه. لقد صاح برشت في وجه المسرح الذي رآه صارخا : لا هذا ليس هو المسرح المطلوب ، هذا تخدير وتنويم وتذليل هذا اخفات لنور العقل ، واذبال للمحاكمة العقلية ، هذا امتهان لقدرات الانسانية التقدمية . فاذا كان المسرح هكذا ، فما البديل ؟ ما الذي يمكن ان يحل محل هذا المسرح ؟ فكر برشت كثيرا في الامر ، فذهب ببصيرته بعيدا نحو فجر الدراما ، نحو تعريفات ارسطو و تفسيراته ، نحو فكرة المحاكاة ونظرية التطهير عن طريق الألم والشفقة ، وامعن النظر في تاريخ المسرح :

فاذا به تاريخ للسادة الحاكمين ، من اباطرة وسلاطين وتجار ومرابين وعسكريين كبار ورجال الاكليروس المتعاونين مع السلطة وسدنتها والمنتفعين منها ، فكر في كل ذلك ، فوجد بعد مشقة ومعاناة قاسيتين ، فكرا ووجدانا وفنا ، ان الطريق الصحيح هو تنوير الانسان ، تعريفه بكل الحقائق والوقائع والظروف التي تحيط به اقتصاديا واجتماعيا ، وتركيز الاهتمام به باعتباره محصلة كل تلك الامور . ادرك برشت بصفاء ان الانسان هو اثمن راسمال ، فلماذا لا يكشف له هذا السر ؟ لماذا عمل المسرح التقليدي على اضفاء كل الاستار الصفيقة على هذا السر ؟ لماذا ظل الانسان هذا اللغز العجيب ؟ اسئلة كثيرة لابد انها كانت تساور ذهن برشت قبل ان يتوصل الى مسرحه ، المسرح الملحمي . الذي يمكنه ان يعبر تعبيرا صادقا عن عالمنا الراهن ، عالم العلم والانسان معا . ان تقدم العلم قد جاوز المجتمع الانساني كثيرا في عالم الطبيعة والكون ، ولكنه ظل بعيدا كل البعد عن التطبيق العملي في المجتمع ، وبذلك نشز العلم من علمانيته في الحقل الانساني ، وهذا امر ينبغي ادراكه وتدبره وفهمه . كيف يمكن ان نتصور وجود العلم في مجتمع متعدد الطبقات ، متميز الالوان ، القوى الانتاجية فيه اجتماعية ، بينما الثروة والسلطة والحكم بيد قلة لا تذكر من افراده ؟ كيف يمكن ان يتطور العلم تطورا انسانيا ، اذا لم يكن في الواقع كذلك ؟

يقول برشت في هذا الصدد : « ان العلوم ، رغم نجاحها في استغلال الطبيعة والسيطرة عليها ، قد اوقفتها الطبقة التي جاءت بها الى مركز القوة والتحكم وهي البرجوازية — اوقفتها عن العمل في مجال آخر حيث ما زالت الظلمة مستحكمة ، وهذا المجال هو علاقات الناس خلال مرحلة الاستغلال والسيطرة(٤)» وطالما (ظلت المسارح دائما وفي كل مكان مركزا للترفيه عن الطبقة التي قصرت الروح العلمية على ميدان الطبيعة دون ان تجرؤ على اطلاقها في ميدان العلاقات البشرية »(٥) فنحن بحاجة الى مسرح جديد كل الجدة ، يقف موقف النقيض من المسرح الارسطي المعهود ، في كل شيء ، في التقنية والمضمون ، في التوجيه والاداء والهدف . فما هو هذا المسرح (الضد) ؟ انه المسرح الملحمي الذي يجعل المشاهد مراقبا ، مثيرا فيه ارادة العمل واتخاذ القرارات والمواقف بعد محاكمة عقلية وجهد للتعلم ، على اعتبار ان الانسان هو موضوع البحث والمناقشة ، وهذا يتأتى بالاهتمام بمجرى الفعل المسرحي وباستقلالية المشاهد واستخدام (المونتاج) والفكر(٦) . وهذا يعني قلبا للمسرح الدرامي رأسا على عقب ، ذلك ان هذا المسرح لا يهتم بشيء اهتمامه بالعواطف والتهويمات والخيالات ، والصراع فيه صراع وجداني ، لا صلة له بالمنطق والعقل ، كما ان الجمال فيه يتركز على جمال الشخوص وقدرتها على الجاذبية والتلاعب بمشاعرنا ، اما الاجواء التي تغلف هذا المسرح فهي اجواء اقل ما يقال فيها : انها تنقلنا نقلا سحريا من واقعنا الراهن ، الى واقع متخيل ، نجد فيه متعة وتسرية عن انفسنا المتعبة ، المرهقة .

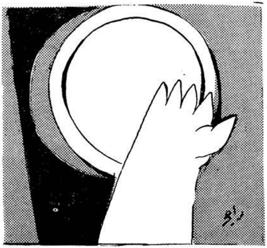
ولذلك فهي تسيطر علينا عاطفيا وجماليا سيطرة مطلقة . وبذلك ننسى انفسنا في دوامة من التصورات المفتعلة ، التي تجمل الواقع وتزوقه ، باعثة فيه الشعور بالرضا والاطمئنان . ومن ثم يصح القول : ان « المسرح الملحمي يختلف عن المسرح التقليدي بانه لا يهتم بالشخوص وتطورها في العالم وصراعاتها معه ، بل بسلسلة معينة من الاحداث تحت ظروف خاصة ، لابد للجمهور من ادراكها في شكل نموذجي ، حيث تعمل الانماط في تصرفات ذات طراز خاص ازاء الاحداث نفسها(٧) » وهذا يعني ان عنصر التحدي — في المسرح — يجب تبريزه وتوضيحه لانه العنصر الاساسي في مواجهة الظروف ، بينما يتحول هذا العنصر في المسرح الدرامي الى صراع داخلي بين الشخوص انفسها ، لان الظروف المحيطة غير موجودة ، وغير واقعية وغير لازمة للفعل المسرحي . اما النقل الطبيعي لهذه الظروف الى المسرح على مذهب زولا باعتبار ان « الحركة التي نراها على المسرح ليست مسرحية ولكنها الحياة الحقيقية » فشكل مهذب من الخداع وعدم الواقعية والصنعة المسرحية(٨).

ان المسرح الملحمي يناهض مملكة الاحلام والذاتية مناهضة حازمة ويرفضها رفضا باتا كما يؤكد اهتمامه الكلي بالعالم الخارجي الاجتماعي والقوى التي تحركه لذلك يصبح لزاما على الكاتب المسرحي ان يتناول الانسان على انه مجموعة كاملة للعلاقات الاجتماعية ومن ثم « فان الاسلوب الوحيد الذي يستطيع ان يمهد له السبيل ويساعده على ايجاد صورة جامعة للعالم هو اسلوب الملحمة(٩) » . لقد حان الاوان للوصول الى صيغة جديدة للمسرح ، صيغة تكشف حقيقة العالم ، لتعريته وتصويره كما هو ببشاعته وقبحه ، صيغة تبعد الفنان عن ذاتيته الموغلة في الانانية ، المناقضة للوجود الاجتماعي ، الهاربة الى دخيلة نفسها ، بعيدا عن الصخب وهدير الحياة ، والى هذا الامر اشار برشت بقوله : « في السنوات العشر القريبة انبثق نوع جديد من المسرحيات واخذ ينمو بخطى حثيثة — نوع يستهدف رسم صورة دقيقة للعالم . . فالفنان الذي ينتمي لهذا المسرح لا يحاول بعد اليوم ان يخلق عالما خاصا به . . وانما يهدف الى خلق صور تنبىء عن العالم (الخارجي) لا عن نفسه(١٠) » . ماذا يعني كل هذا التصور الجديد ؟ يعني — بطبيعة الحال — ان الفنان لم يعد ملك نفسه، يعبر عنها فحسب، تاركا الدنيا بما فيها ، متقمصا ذاته يحياها حياة فردية خاصة به . ان ذلك لم يعد ممكنا في عالمنا الراهن : لان الفنان جزء من هذا العالم ودوره في تغييره دور مهم كل الاهمية

ومن ثم « يتعين عليه ان يحور اسلوبه من اساسه لكي يلائم الفرض الجديد الذي يهدف اليه[١١] » بهذه الصورة الجلية يجب ان نفهم المسرح الملحمي باعتباره انعكاسا امينا للعالم ، على الا يكون هذا الانعكاس آليا في تصويره ورسم قسماته وسيمائه . ان واجب الفنان يقتضيه ان يتدخل تدخلا مباشرا في عملية التحويل الكبرى ، دون ان يعنى ذلك تخلي الفنان عن ركائز الفن الضرورية مطلقا . ومن هنا ، فان التشخيص على المسرح لابد له ان يكون تشخيصا اجتماعيا ، ذا ابعاد اجتماعية تختلف دوافعها باختلاف الظروف والملابسات والاوضاع . والى هذا يشير بقوله : « اذا ضمنا ان شخصياتنا على المسرح تتحرك بدوافع اجتماعية ، وان هذه الدوافع تختلف باختلاف الصور ، لجعلنامن الصعب على المتفرج ان يشعر بالتوحد بينه وبين هذه الشخصيات[١٢] » .

التوحد او الاندماج هو العنصر المسرحي الذى ناصبه برشت بكل قوته الفكرية والفنية . فما هو هذا الاندماج ؟ وما هو البديل الذي احله برشت محله ؟ الاندماج يعني استغراق الجمهور استغراقا كليا في العمل المسرحي ، بحيث تصبح مشاعره وافكاره ووجدانه فى حوزة الممثل والدور الذي يقوم به حتى يضيع الجمهور تماما عن حضوره العياني بسبب العدوى المسرحية التي تغطى بتأثيرها هذا الوجود ، فلا تسمح له الا ان يحس بما يحس به الممثل ، في نطاق الجو الذي يحيط به ، ثم ان هذا الاحساس المخدر لا يلبث ان ينتقل الى المشاعر والفكر نفسه ، فيصبح تبعا للحالة النفسية الجديدة في دور سبات عميق بحيث تتعطل فيه ملكة التمييز والمقارنة والمحاكمة العقلية ، بسبب تعلقه العاطفي والوجداني والنفسي بما يجري على خشبة المسرح . الى مثل هذا الجمهور يشير برشت بقوله : « حين ننظر حولنا نجد أجساما لا حراك بها ، متصلبة في اوضاع غريبة ، ويبدو انهم يجهدون فى توتير عضلاتهم .. والعلاقات القائمة بينهم اشبه ما تكون بتلك التى تقوم بين مجموعة من النيام الذين يحلمون في قلق .. حقيقة ان عيونهم مفتوحة ولكنهم لا يرون بل يحملقون .. وهم ينظرون الى خشبة المسرح كما لو كانوا في غيبوبة[١٣] » . في مقابل هذه الحالة المخدرة الشاملة وضع برشت مفهومه الجديد التغريب ، اي جعل الامور الاعتيادية المتعارف عليها امورا خاصة تجلب النظر والفكر ، تثير الاهتمام النقدى والتعرف بالاسباب والمسبباب ، وصولا الى احكام عقلية مستقاة من حيثيات ملموسة واقعية ذات مساس مباشر او غير مباشر بالحياة التي يحياها الناس في واقعهم الراهن . وبذلك يتحقق للجمهور نوع من الانفصال والتباعد عن الممثل ، يجعله قادرا على أن يتحكم في مشاعره واحاسيسه ، دون أن يقع فريسة للوهم المسرحي ذاك الفول الاسطوري الذي يهيمن على نفوس الجمهور بقوته السحرية اللامرئية . يقول برشت في هذا الصدد : « اذا كان الاندماج يجعل من الشيء غير الاعتيادي حدثا اعتياديا ، فان التغريب يجعل من الشيء الاعتيادي حدثا متميزا[١٤] » وهذا يعني رفع الرتابة تماما من الامور المبتذلة المعتادة ، ووضعها في بؤرة الاهتمام وبذلك نعزل تلك الامور من حقل اللامبالاة ، فنتساءل عن اسبابها ، ومقتضياتها وتفسيراتها وتعليلاتها ، او بمعنى اخر لا نتجاهلها او نتغافل عنها باعتبارها اشياء تافهة لا تستحق الانتباه . فمثلا نحن في المجتمع العبودي معتادون على وجود السادة والعبيد على اعتبار ان هذا النظام نظام معقول منسجم مع الطبيعة الانسانية ، اما اذا تساءلنا عن سبب وجود هذا النظام ، عوامل تكونه ، عواقبه العقلية والنفسية والوجدانية ، في كل من طبقتى السادة والعبيد ، فاننا عندئذ نجعل الشيء المألوف غريبا ، وبذلك ندخل عنصر التغريب في حياتنا ، وبالتالى نحاول قلب الوضع الذى نحن فيه الى وضع اخر ، اى اننا نقوم بعملية جذرية تاريخية جديدة . هذا الواقع التاريخى له شواهد كثيرة على مدى العصور متمثلة فى الثورات والانتفاضات الانسانية الكبرى ، كما ان له شواهد فى المنجزات العلمية المتعددة .

اما كيف يمكن ان نطبق التغريب في المسرح وعلى خشبته بالذات فيحدثنا برشت عن ذلك بقوله : «لماذا يجب ان يكون الممثل على مبعدة من الشخص الذي يمثله . السبب : اذا اريد للجمهور ان يعالج الشخص الممثل ، او اذا كان الناس الذى يماثلون ذلك



الشخص في اوضاع متماثلة ، وارتوءي ان يعرفوا باسرار مشاكلهم ، فان على الممثل ان يتخذ وجهة نظر ليست فقط خارج نطاق الشخص الممثل بل في مرحلة اكثر تقدما في سلم التطور(١٥) » .

فماذا يعني ذلك ؟ يعني ذلك وجود مسافة بين الممثل والشخص الذي يمثله وبين الممثل والجمهور وهذه المسافة تسمح للجمهور بالتفكير والملاحظة والمحاكمة العقلية ومن ثم أصدار القرارات المناسبة للظروف المختلفة والاوضاع المتباينة . ومن هنا يمكن ان ندرك اهمية المسرح باعتباره حزمة اضواء كشافة يمكن تسليطها على كل مشاكلنا وقضايانا الغافية واللاهبة في الوقت نفسه . ان اسهامات برشت فى هذا الشأن قد هزت اركان المسرح التقليدي ولا تزال اصداوءها تتوسع يوما فيوما ، بحيث حملت موسوعة برنل البريطانية على القول : « ان تأثير برشت في المسرح المعاصر تأثير هائل فى كل الاقطار . فهو اكثر من اى انسان اخر فتح طريقا جديدة للمسرح متجاوزا الرومانسية والطبيعية ، .. انه خلق شخوصا عظيمة كالام شجاعة وغاليلو واوضاعا تتحدى الوعى الحديث باعماقها كـ (امراة طيبة من سيزوان) و (دائرة الطباشير القفقاسية(١٦)) وعن هذا التأثير يتحدث اريك بنتلي بقوله : « الرسالة التي اراد ان يبلغنا اياها وان تكن صارمة حادة الا انه لم يتخذ في تبليغها طريق استدرار العطف أو التملق ولم يجابهنا بهما بعنف وغضب(١٧) » كما انه « انشأ اسلوبا جديدا في التعليم والتثقيف عن طريق المسرح » لانه «رأس النبع . . الذي افاض على المسرح شيئا كثيرا خلال العشرين سنة الاخيرة(١٨) » ولذلك عد مسرحه « اعظم مسرح عامل في الوقت الحالي(١٩) » كما وصف عمله بصفته « عملا رائعا جليلا(٢٠) » اما نشاط عرضه فقد وصفه النقاد بانه « قوي مليء بالالم والمرح(٢١)» .

يتحدث الاستاذ هوايتنغ عن المسرح الملحمي فيقول : « من المهم ان نذكر ان النجاح الساحق والقدرة الطيبة التى اتاحتها فرقة برلين قد ساعدا على محو الفكرة السائدة بان المسرح الملحمي مسرح جاف تهذيبي خطابي » ثم يستطرد : « ان بريخت يقدم مسرحا تهذيبيا في ابداع الصورة المثيرة . ومن حسن الطالع ان طلاقته في الامكانيات المسرحية تدعمها عقليته الناضجة واحساسه العميق بالمشاعر الانسانية وتفتحه المرهف للشعر واللغة المعبرة ، وعلى الرغم من ميوله الشيوعية فان مسرحياته تتخطى آفاق العقيدة السياسية » ثم يضيف الى ذلك قوله : « من المحقق ان يكون له (يعني برشت) تأثير قوي على مستقبل المسرح(٢٢)» . وفى صدد رسالة برشت الفنية وموقفنا منها يتحدث جون الن فيقول : « سنخون ما قصد اليه برشت جاهدا حين نضع مسرحياته في عالم رومانسي خادع . انها (يقصد مسرحياته) تريدنا الا نشعر بالطمأنينة ، وقد فعلت . قصد ان يتحدى رضانا ، ففعل . لقد اغنتنا هاتان التجربتان ، فاصبحنا اكثر وفرة وغنى(٢٣)» .

وفي صدد موقف برشت من ايهام المسرح القديم يتحدث الناقد مارتن أسلن فيقول : « ان الغاء ايهام المسرح القديم الذى وصفه برشت ذات مرة باعتباره قد انحدر الى مستوى « فرع من فروع تجارة المخدرات البرجوازية » لا يحرر طاقة الجمهور النقدية فقط بل يخلص الكاتب المسرحي من عقابيل المواضعات القاسية الضيقة التى يفرضها تظاهر عرض الوقائع الحقيقية على المسرح الدرامي» ثم يحلل الناقد المذهب الواقعي فيقول: في المواضعات الواقعية لا يستطيع المرء ان يرى «الجمهور شيئا غير حركة الشخوص انفسهم ، اذ ليس من الممكن بتاتا ان نتعرف على الخلفية الاجتماعية التى تحرك افعالهم(٢٤) » .

اما جون رسل تايلر فانه جريا مع تقديرات النقاد يعد برشت واحدا من اهم الشخوص المعترف بها عموما في المسرح وكذلك يفعل غاسنر الناقد الامريكي الذي يعتبر برشت من خيرة المسرحيين الالمان حتى وفاته سنة ١٩٥٦ ، ان لم يكن على رأس هؤلاء جميعا . اما مسرحيات برشت واسلوبها النثري فيشير اليهما الناقد الامريكي كارول كلورمان بقوله : « مسرحيات برشت مكتوبة باسلوب نثري متميز ، انيق العبارة ، موسيقى المقاطع ، رصين الاسلوب ، يتحاشى الحذلقة، وتبدو جمله كأنها تحتضن البساطة والمرارة معا(٢٥) » .

مما سبق من اراء النقاد نستطيع ان نتعرف بقيمة برشت المسرحية ومدى تأثير هذه القيمة في الفكر المسرحي العالمي الراهن ، اما التطبيقات العملية لفكر برشت فيمكن تلمسها لدى الكاتب الانكليزي جون اوزبورن في مسرحيته (لوثر) كما ان ثمة لمسات من برشت فى مسرحيته (المسامر)(٢٦) وهذا الامر ينطبق كذلك على الكاتب الالماني السويسري ديرنمات الذي تأثر ببرشت في الفائه المتعمد للايهام المسرحي(٢٧) وهو ينطبق ايضا على الكاتب السويسري الاخر ماكس فريش الذي امتاز بقدرته الفائقة على التتلمذ على استاذه(٢٨).

كما ان المسرح الامريكي ــ على ايدي مارك بلتزشتاين وبول غرين وثورنتن وايلدر قد تأثر بصورة من الصور بنظريات المسرح الملحمي الذي يعد برشت مصدره الرئيس ونبعه الاصيل ، وهذا ماحدث في بريطانيا كذلك عن طريق ما اخرجه « مسرح الوحدة»(٢٩) .

بعد هذا كله يصح لنا ان نقول مع الناقد كلورمان : « تعلمنا مسرحيات بريخت ان الانسان مسئول عن تاريخ حياته ، وانه قادر على تغيير هذا التاريخ . وانه يجب ان يكون يقظا دائما حتى لا يسقط فريسة للخرافات أو الانقياد المستسلم لمبدأ او عادة دون فحص وتمحيص .

والفرد بمفرده لا حيلة له .. الرجال يستطيعون السيطرة على اقدارهم اذا عملوا متكاتفين باصرار ومثابرة(٣٠) » . واذا كان قول كلورمان واقعا تثبته حيثيات مسرح برشت وفكره واسلوب عمله الانتاجي ، فالى اى مدى استفاد منه مسرحنا العربي عامةومسرحنا العراقي خاصة ؟ اترك الجواب عن هذا السؤال الى مناسبة اخرى ، لان الحديث عن تأثير برشت في المسرح العربي والعراقي بحاجة الى دراسة اخرى ..

اما اقتصاري على الحديث عن تأثيرات برشت في المسرح الغربي ، دون ذكر شيء عن المسرح الاشتراكي ، فلأن المصادر التي بحوزتي لا تمكنني من الحديث عن المسرح الاشتراكي نظرا لشحتها ، وهذا سبب وجيه على ما احسب ، يجعل اقتصاري منسجما مع المصادر التي اعتمدتها .

ومع ذلك ، كان من الضروري ان اتناول مسرحيات برشت وشخوصها ولا سيما منها (بونتولا وتابعه ماتي) و (الام شجاعة) و (دائرة القفقاسية) و (امراة طيبة من سيزوان) ولكني لم افعل ذلك ، لانني قصدت تبريز فكر برشت الفني والايديولوجي ، من خلال تقييماته ، على امل دراسة هذه التقييمات من خلال مسرحياته ، في وقت لاحق ..

مصادر البحث :
١ ـ قصائد من بر تولت برشت ـ ترجمة د. عبدالغفار مكاوي
٢ ـ مارتن اسلن : خيار بين شرين
٣ ـ سيرغي تريتيماكوف : برت برشت : مجموعة مقالات نقدية .
٤ ـ برشت : الاورغانون الصغير للمسرح ـ ترجمة فاروق عبدالوهاب مجلة المسرح المسرح المصرية عدد ٢٠ سنة ١٩٦٥
٥ ـ المصدر السابق
٦ ـ سيرغي تريتياكوف : برت برشت : برشت : مجموعة مقالات نقدية
٧ـ المصدر السابق
٨ ـ هانا ارنيت : الشاعر برتولت برشت : برشت : مجموعة مقالات نقدية
٩ ـ اريك بنتلي : المسرح الحديث : ترجمة محمد عزيز رفعت .
١٠ـ المصدر السابق .
١١ـ المصدر السابق
١٢ـ برشت : الاورغانون الصغير للمسرح : ترجمة فاروق عبدالوهاب مجلة المسرح المصرية عدد ٢٠ سنة ١٩٦٥
١٣ـ برشت : المصدر السابق
١٤ـ برشت : الميسنقاوف : الترجمة الانكليزية
١٥ـ المصدر السابق
١٦ـ موسوعة برنل البريطانية . مادة برشت
١٧ ـ ١٨ ـ اريك بنتلي ـ المسرح الحديث : ترجمة محمد عزيز رفعت
١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ـ مجلة سبكتاتور لندن ١٩٥٥ . المسرح : برلين ١٩٥٤ ، لوموند باريس ١٩٥٣ عن (المدخل الى الفنون المسرحية) فرانك .م. هوايتنج ـ ترجمة كامل يوسف واصحابه .
٢٣ ـ جون الن ـ اساتذة الدراما الاوربية
٢٤ـ مارتن اسلن ـ خيار بين شرين
٢٥ ـ كارول كلورمان ـ في امريكا ـ مازال بريخت ذلك المجهول ـ ترجمة انصاف رياض : المسرح والسينما عدد ٥٨ سنة ١٩٦٨
٢٦ ـ جي . س . فريزر : الكاتب الحديث وعالمه الخاص
٢٧ـ هـ . ف . جارتن : الدراما الالمانية الحديثة ـ ترجمة وجيه سمعان
٢٨ـ المصدر السابق
٢٩ـ اريك بنتلي ـ المسرح الحديث : ترجمة محمد عزيز رفعت
٣٠ ـ كارول كلورمان ـ في امريكا ـ ما زال بريخت ذلك المجهول ـ ترجمة انصاف رياضي . المسرح والسينما المصرية عدد ٥٨ سنة ١٩٦٨ .

روميو وجولييت

قصة

جميل عطية ابراهيم

الاهــــداء :

« الى كل مناضل لم ينتحر بعد »



في الصباح ....

غادر الحساني المدينة القديمة . اقترب من ميدان محمد الخامس ، الشارع خال ، واجهة الستيام الكالحة تتصدر الميدان كواجهة المقابر ، الناس يخبون في الجلاليب متفرقين كجذوع النخيل الخاوية .

يا اصيلة(١) قاتل الله الهدوء الناجم عن استكانة البشر .

الريح بالامس قلعت الاعمدة .

المياه لا تكف عن الحركة لحظة واحدة ، بل تتجمع في موجات متدفقة موجة تلو الموجة لتحطم سور المدينة ، تتكسر وتذوب لكنها لا تفنى ولا تهدأ ، تدور وتتجمع ثانية وثالثة ورابعة وتلطم سور المدينة ، وكلما تكسرت ، عادت الى التجمع ، وقد ازدادت قوةوصلابة.

اما انت يا أصلية فنائمة ، هاجعة في صمت ، البشر يسيرون كأن قبضة الريسولي(١) لا زالت تحيطبرقابهم، كأن سيفه لا يزال معلقا فوق رؤوسهم .

لعنة الله على استكانة البشر .

ياليت جيش التحرير العظيم قد حطم القصر الكئيب القائم كالقلعة على المحيط قرب المدينة ، قبل ان يحل نفسه ، ويسلم الى الملك سلاحه ، فتلك الفرف الواسعة المذهبة ، التي بنيت على اكتاف المغاربة وطليت بدمائهم ، لا زالت قائمة تبث في نفوسهم الخوف من الريسولي واتباعه .

الصمت الذي يخيم على محتويات القصر يتسلل الى نفوس الناس ويسرى في دمائهم ، فيطأطىء السائرون رقابهم ، ويصم المقيمون على المحيط آذانهم عن نداء البحر .

ولمح الحساني رقية مقبلة عليه ، غمز لها بعينيه ، توقفت ، اقترب منها في شوق ، همس لها في حذر :

ـ خصنا نتقابل الليلة بعد السينما .

وتلفت حوله خشية ان يلمحه احد وهو يتحدث اليها ، هزت راسها ، وانفرجت اساريرها عن ابتسامة حقيقية تحت اللثام ، قالت في سرور :

ـ وخا آسيدى . نعم .

ووقفت تسوى الحائك حول جسدها ، وهي فرحة بمقابلة الليلة بعد مقاطعته لها عدة اسابيع .

ابتعد الحساني عدة خطوات ، ثم توقف ، كم كنت اتمنى الزواج منك يا رقية ، لكن فرقنا الاشراف. كنت غزالة وما زلت ، لكن الاحوال تبدلت . السنة الناس في الزنقة لا ترحم . ليجمعنا الظلام كل ليلة،نسرق لحظات سعادتنا ، وبهنأ الشريف بن غيلان في نومته الابدية ، فلن يتزوج الحساني بن غيلان من رقية .

اليوم ذهب الاشراف يا اصيلة الى الصلاة ، خلت الشوارع من الرجال الاكابر لم يبق سوى الحمقى من الشباب ، تربية الاسبان والفرنسيين يجوبون الشوارع .

تبا لك يا اصيلة من الاشراف تبا لك .

ثم اقترب الحساني من بائع الجرائد ، قال :

آ ـ سيدي عبدالسلام . شنو كاين في الرباط هذه الايام ؟

وقبل ان ينطق الرجل ، تناول الحساني الجريدة فردها امام عينيه ، طالعته اخبار الحرب بين المغرب والجزائر ، طوى الجريدة ، وسار غاضبا .

الدم يراق على الرمال ، وانت يا اصيلة نائمة .

عبرت رقية الطريق ، وقفت بجوار القهوة وقد ارخت الحائك عن راسها ، واخذت تتحدث الى سنيور خوان الموظف بمحطة الستيام ، بصوت عال ، تعابثه :

ـ سنيور خوان ، شنو خصك منى ؟

فيصمت الرجل ، حتى تقترب من مقعده ، ويجذبها من الحائك ، ويضربها على كتفها وظهرها في ود ، فتفر منه وتعود ثانية ، قائلة :

ـ خصني اتزوج . شنو قلت ؟

لم تك من عادة رقيه ، معابثة الرجل علانية في الحومة ، لكن الرغبة في مضايقة الحساني ، استبدت بها فجأة ، وافقدتها صوابها .

لتاكل الغيرة قلبه ، عندما يراني وانا اتودد الى الاسباني .

... غادرني وهرب الى تطوان والرباط .

وصرخت .

ـ سنيور خوان ، قبلة .

توقف الحساني عن السير ، اخذ يرقب رقيه وهي تتحدث الى الاسباني . بنت الكلاب تعابث الاسباني علانية على قارعة الطريق .

هل تسخر من هذا القزم القبيح الوجه، امبقضي الوطر منها بملامستها امام الخلق ، يقرصها في صدرها او يضربها على موءخرتها ، وتقبض الثمن والحمقى لا يلتفتون الى ضرباته وغمزاته المفعمة بالرغبة ، ويقولون في بلاهة ، لا شيء .. لا شيء ، هذا عنين .

آه ...

يا مغرب الابطال ، بلد يوسف بن تاشفين والمنصور الذهبي .

آه ...

سقطت يا رقية وانتهى الامر .

قال سنيور خوان :

ـ انتظرك في السابعة والنصف ، قبل السينما .

قالت في ضيق :

ـ اتفقنا . اصمت .

ان اشد ما يزعجها هو ان يفطن احد الى حقيقة العلاقة بينها وبين الاسباني ، فمن وقت لاخر تذهب اليه خلسة تحت استار الظلام ، فتسير بحذاء البحر ، وهي ترتجف خشية ان يفطن احد الى زيارتها له ، فتصبح اضحوكة بين نساء اصيلة ، وتلصق بها التهمة، منحوسة . منحوسة . وتحل بها اللعنة .

وعبر الحساني الميدان .

جريدة التحرير تحت ابطه ، بينما رقية تعابث الاسباني امام عينيه ، وجنود المسلمين يتعاركون عند تندوف وحاسي بيضا ، بينما الاسبان يعسكرون بسبته ومليليه وافنى والامريكان قابعون بالقنيطرة والانجليز بجبل طارق .

اين انت يا فاتح الاندلس من هذه الايام الكئيبة التى يقتتل فيها الاخوة .

اين انت يا شيخ عبد القادر ، يا من دوخت الفرنسيين ، ووحدت بين المغرب والجزائر لتذيق الفرنجة جحيم الحرب !!!

اين انت يا امير الريف ، وهل ترضى ان يموت جنودنا على الحدود .

وقبل ان يدلف الى داخل الكازينو ، التفت الى الخلف . القى نظرة منكسرة الى رقية ، وهي تتودد الى الاسباني ويعابثها بيده .

لابد ان العنين سيشبعها لثما وتقبيلا هذه الليلة قبل ان تأتي الي الفاجرة تقترب وتبتعد عن الاسباني فى رضى ، بينما الواقفون على الرصيف يبتسمون .

لادق عظامها هذه الليلة في المقابر واشرب من دمائها حتى يشفى غليلي .

بدات الحركة تدب في الميـــــدان ، بعد انتهـاء الصلاة .
اقبل الرجال على سوق المدينة ، يشترون الفاكهة، والسجائر ، وجرائد الصباح ، يســـيرون جماعات وفرادى ، وفق منبت نشأتهم وطباقتهم، الفقراءيشترون الاتاى والسكر ، بينما المقتدرون يتكالبون على التفـاح والكمثرى والبرتقال ، وزجاجات الشراب .
وجلس سنيور خوان ، ظهره المقوس مشدود ، رأسه مرفوعة يرقب السائرين في زهو ، يومىء لهـم بالتحية ، وهو يبتسم في سخرية .
كل هؤلاء الرجال الذيـن يعبون في ملابســـهم يتهمونه بالعجز ، آه . بالحمقى .
سوف تأتى رقية الليلة .
في يوم ما يا اصيلة ، سوف تعرفين الحقيقة ، وسوف يعرف هؤلاء الذين يسيرون فى كبرياء وصلف، كم من النساء ضاجعت .
ثم اسند رجليه المقوستين على حجر اســـفل المائدة ، حتى يرفع جسده القصير قليلا ويبدو طويـل القامة ، وهو يرد على المارة السلام .
اخذ الحساني ، في الكازينو ، يعب الخمـر فـى نهم ، بينما الكاربرو يقدم له الكأس تلو الاخـــرى فـى حذر .
لن يعرف احد قدر عذابي عندما اعب الخمر اليوم الجمعة .
لحظة احد قدر عذابي عندما اعب الخمـــر يوم الجمعة .
لحظة يكبر المسلمون ، الله اكبر ، الله اكبر ،كنت اتابع رقية ، واضرب لها موعدا فى المقابر .
ضع الكأس يا رجل وابتعد ، ابتعد .
انت اعجمي .
اسبانى .
لن تفهمني .
لا تحدق في عيني يا ابله .
نظراتك الغبية تضايقني ، عيناك باردتان ، قطعتان من الزجاج ، اما انا فعيناى متوقدتان بطل الشــــرر منها .
ابتعد عني ، اود ان اخنقها هكذا ... هكذا .
قال الكاربرو العجوز في دهشة :
ــ ماذا تقصد ؟
اجاب الحساني في غضب .
ــ اخنقها . اخنقها بيدي .
سأل الكاربرو ..
ــ ماذا تقصد ؟
قال الحساني بعصبية :
ــ رقيه . اخنقها هكذا .
صمت الكاربرو .

حدق الحساني في الكأس وعندما تأمل بؤبؤ عينيه في البراندى ، تنبه الى نفســه ، وعـــاد الــى وعيه .
تلفت حوله ، لمح مفتش الامن يقف خلفه .
تنبه الى خطورة ما تفوه به ، امام رجل الشرطة، تمالك اعصابه ، قال :
ــ اود ان اقبلها . اقبلها . هكذا .
ثم التفت الى الخلف ، لمح رجل الشرطة يتشاغـل في قراءة الجريدة ببرود .
غاص الحساني في الماضي . غرق في الذكريات .
اين الاوراق يا حسانى ؟
لا ادرى .
صاح رئيس الشرطة وهو يضربني . تكلم . ايـن المنشورات ؟
لا ادرى
انت تهرب المنشورات الى العرائش ؟
كلا .
هل تعرف صاحب هذا الانين ؟
كـلا .
صديقك .
كـلا .
اننا نعرف كل شيء ، الجميع تكلموا عدا واحدا ، استمع اليهوهو يئـن فى الغرفة المجاورة .
لا اعرفه .
انت جبان . سوف اجعلك تتكلم .
لكني لم اتكلم .
كنت اعرف ان حروف الكلمات لها معان كثـيرة عند رجال الشرطة ، يجمعون الاحرف والكلمات مـن الزملاء ، ثم يربطونها معا ربطا محكمـا ، فيعرفون كـل شيء .
ولم اتكلم . لم اتكلم . والان . اجرى خلف بقى .
بقى .
الموت حق يا رقية .
الليلة في المقابر ينتهى كل شيء يا ولد الحرام .
تعابثين الاسباني علانية في الحومة .
آه ..
ليتني كنت لا اعرف .
ضع الكأس يا رجل .
انني قواد .
وهؤلاء القوم كلهم قوادون .
قال لي وقتها تكلم .
ضربني . حرق جلدي .
رفضت . احسست وقتها بانني عملاق بينهم .
اعذبهم بصمتى .
الاصدقاء تزوجوا ، وسلمنا السلاح ، وتفرقنا .
وهي .

اشتركت معنا في عمليات كثيرة ، نقلت الاسلحة ، خبأت المنشورات ، كانت همزة الوصل بين المدن مثل الاف الناس الطيبين ، الذين لم يدعوا البطولة .
ولم تطالب بشيء ...
كنت اود ان اعمل واعمل .
لكن الكلاب المدربة على النهش حجبت الطريق عني .
ضعت وسط فرحة الاستقلال وتوحيد شطرى المغرب وعودة الملك من المنفى ، وقتها كثرت التقولات، هذا بطل ، هذا خائن .
جرائم قتل ، منشورات ، خطف ، سلب .
لم افهم كنه ما يدور ؟
اين ذهب الناس الطيبون ؟ من اين ظهر كل هؤلاء الادعياء ، انزويت أجتر آلامي وفشلي .
... سافرت .
نسيت المغرب ، وتغافلت عن رقية .
تعالي نموت الليلة .
فى هذه الايام تختلط الاشياء ، عربات الجند تجرى ، العسكر يشدون الاحزمة على بطونهم ، ويغطون رؤوسهم بالخوذات ، الناس تتأهب للالتحام في معركة ضروس .
معركة وهمية يا ولد الحرام .
نعم .
نعم .
قلتها ايها العجوز الاحمق .
بقى . وكل المدينة تعرف القصة .
حلت اللعنة بكل شيء ، حتى جسد رقية لم تعد خالصا للمغاربة ، بل تطؤه ، اقدام الاسبان ايضا ، كما وطأت ارض المغرب . منجوسة .
وكل شيء يتم على مرأى من رجال المدينة .
صدقت ايها العجوز صدقت .
بغى . بغى .
كلمة جارحة . جسدك يا رقية اصبح مثل الارض نتن الرائحة ، تنبعث من شقوقه القاذورات ، تسعى في ثنياته الديدان ، لا فرق يا رقية بين هذه الارض العفنة وجسدك ، كلاكما اصبح مداسا طريا لاقدام الاسبان .
اقبض على رقبتك .
اثوبك تحت قدمي .

ويبقى هذا الجسد الطرى تحت التراب ، لا يقربه احد من النصارى . اقطن بجواره ، فعشرة حارس القبور خير من السكنى بين الانجاس وسط المدينة وتراجع الى الخلف بقوة ، فاصطدمت راسه بالجدار .
وطلب كأسا اخرى .

الى الجحيم يا رقية ، فقد ملت كل شيء كرهت الحب . وحلت اللعنة بي ، فالان تسيل الدماء على التراب ، ويحصد الموت خيرة الشباب ، وانت لماذا لا تموتين ؟ انت نجسة .
الليلة .
الليلة تفيض روحك يا رقية ، يسقط جسدك العاري على الارض هامدا ، لا حراك فيه ... ثم انحني واقبلك ، قبل ان يبرد جسدك وتتخشب عظامك ، قبلة الوداع ، وبعدها اهيل التراب عليك دون ان تفسلك امرأة ، ويقرأ احد عليك الفاتحة ، فتموتين وجسدك غارق في الاثم ، وتذهبين وانت في قمة اللذة ، دون كلمة طيبة ، مثقلة بالرجس والنجاسة .
واخذ يتمتم ببردة البوصيري
يا رب بالمصطفى بلغ مقاصدنا
واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم
واغفر الهي لكل المسلمين بما
يتلوه في المسجد الاقصى وفي الحرم
والنفس كالطفل ان تهمله شب على
حب الرضاع وان تفطمه ينفطم
كم حسنت لذة للمرء قاتلة
من حيث لم تدر ان السم في الدسم
ثم خانته الذاكرة ، فتوقف عن الانشاد ، واخذ يحرك راسه بعصبية ، يفتح فمه ويغلقه دون جدوى ، نسى المعلم بردة البوصيرى .
آه يا رقية .
وليت احمق . اتسلل كالجرذان الى المقابر . أدنس الارض الطيبة المليئة بعظام الموتى .
الشرفاء يتقاتلون الان في تطوان ، العرائش ،طنجة، القصر الكبير ، يتحدثون فيما يحدث هذه الايام .
وانا .
انا الحساني بن غيلان . اقبع بين الموتى في الليل كالجبان . اقضي الليل في المقابر كالكلب الضال . اعب الخمر يوم الجمعة .امضغ اليأس والهزيمة .
لعنة الله عليك يا رقية ... وتبا لك يا اصلية ، تبا لك .
آه .
خانتك الحكمة هذه المرة ، ايها العجوز .
لماذا لم تقتلها ؟
سقطت ، قضيت يا حساني ، لم تعد شريفا .
والمدينة اصبحت تعرف القصة .
جيفة نجسة . انا .

* * *

في الظهيرة ...
اصيلة مدينة بلا روح . تنين ضخم جائع ، له ثلاثة عشر الف فم يبحث عن الطعام . ادبر الناس من الازقة ، وسدت الحوانيت .

عاد الرجال الى الدور بعد صلاة الجمعة ، ايديهم

محملة بزجاجات الوماس المعدنية ، واللحوم والفاكهة ، والبقول ، والجبن ، والاتاى ، والسكر ، والخبز .

في كل دار وشق ، يتلوى التنين ، يعربد ، يبكي ، يضحك ، تنبعث عنه اصوات متباينة ، ومشاعر مختلفة ، ثم يهدأ ، ويتمطى ، وتخمد الانفاس ، وتنعس المدينة .

وعندما دلفت رقية الى الدار ، وجدت الجميع ينتظرون عودتها . الدار خالية من الخبز والنقود . رمت اليهم ببضعة دراهم ، في ضيق ، فهرع الصغير الى الزنقة ، يبحث عن الطعام ، قبل أن تقفل الحوانيت .

كانت الغرفة معتمة ، ولا تبدو وجوههم واضحة في الظلام ، والجميع يتحدثون بصوت عال . صرخت رقية فيهم ، فكف العيال عن الضجيج ، وانزوى الاب في ركني الغرفة في انكسار ، واخذت الام تبتهل الى الله بصوت خافت ، بينما تمددت رقية على الارض ، الغيظ يملأ نفسها ، والكيد يثير حفيظتها ، احساسها بالضعف والانكسار يتضخم ويتضخم ، كسيف مهجور ، كل من يدفع الثمن يقبل عليه ويبول ثم يولى لها ظهره ... الجميع حولها يشكون الجوع ، كلما اقتربت من الدار ، رات افواههم مفتوحة ، وسمعت زمجرتهم وصراخهم . خمسة اخوة عاطلون ، الاب عاجز ، والام اصبحت لا تقدر على الخدمة في الدور .

الجميع يرقبونها ويطلبون الدراهم في الرواح والمجيء ، والسنة الناس في الزنقة ، تعيرها . المنجوسة . المنجوسة . واخواتها اصبحوا لا يبالون بالهمسات ونظرات الاستهجان ، كل شيء فقد ضراوته بالتعود .

عندما انتهت الحرب ، قالوا بطلة . والان ، اصبحت قحبة ، يلهج الذكور بمفاتنها في جلساتهم ، نسى الناس البطولة واندثرت القصة ، كانت تطيع الاوامر وتنفيذها ، والجميع يرددون ، الزواج يا رقية ليلة الاستقلال وعودة الملك ، هذه شيم الابطال يا رقية .

سمعت ، كلمات الثورة ، الحرية ، لكنها لم تك تدرك من كلماتهم سوى شيئين ، عودة الملك والزواج . ترقب الحساني عندما يتحدث عن الدستور والحرية وبناء الجيش ، وتقول لهم ، نتزوج يا حساني في اليوم التالى لوصول سيدى محمد الخامس .

فيقولون لها ، وخا ، آ . رقية .

وليلة الاستقلال ، بدات تسمع كلمات غريبة . رجال السلطة . الاشراف . الاحزاب ، المخزن . هذا بطل . هذا عميل . حبس بعض الابطال وشردوا ، وسافر البعض الى الخارج ، واشتروا القصور والسيارات .

وذهب الحساني وانقطعت اخباره عنها ، سافر الى الرباط ، الدار البيضاء ، القصر الكبير ، القنيطرة ، غاب سنوات ، ثم عاد الى اصيلة ، دون ان يفاتحها في الزواج .

وعاد الصبي ببعض الارغفة ، فقامت الام ، وانزلت الطعام عن الموقد ، بقول مطهية بالمطيشة والبصل ، وقليل من البطاطس المحلاة بالجزر . واقبل الاب ، وجلس على الارض ، وظهره محنى ، ويداه ترتعشان ، ومد يده الى الخبز ، وتناول لقمة صغيرة وغمسها في الطبق ، فسقطت منه .

سرحت رقية طويلا بعيدا عن الحجرة المظلمة ، هناك .. في النصف الاخر من المدينة ، حيث يأكلون اللحم .

منازل الاسبان ، انتقل اليها رجال المخزن ، والتجار ، والاثرياء . كلهم هناك اغنياء . وازدادت كراهيتها لهذه الكلمة .

الاغنياء يأكلون اللحم ويشربون الخمر ، والفقراء يقترضون النقود لشراء البقول .

ناقشتهم ذات مرة في تطوان ، بينما المعارك على اشدها في طول المغرب وعرضه ، في هذه الامور ، فقيل لها :

ــ نعم . الحرية . الدستور . الخبز واللحم للجميع .

لم تفهم وقتها معنى كلمتى الحرية والدستور ، لكنها كانت تعرف جيدا ماذا يقصد باللحم والخبز .

وكانت كلما سافرت الى تطوان والعرائش ، وتأملت الحوانيت والمتاجر المتلئة الحوائج ، وحلمت بالمغاربة وهم يندفعون نحو هذه المتاجر ، ويستولون عليها ، ازداد حماسها وعشقها للثورة .

كانت وقتها صبية ، تتحدث في بساطة ، الكلمات تخرج من فمها كالمدافع ، وفي ليلة نهرها احدهم ، وطلب منها عدم ترديد هذه الكلمات الحقودة ، فتصدت له ، حتى طيب الجميع خاطرها .

اخذ الصبية يتشاجرون ، نفذ الطعام وبطونهم لم تملأ . تأملت رقية الاطباق الفارغة ، وقامت وصراخ الصبية يلاحقها . الاطعمة مكدسة في الاسواق ، دور الاغنياء مكدسة باللحم المقدد والطيور ، وهي ... الجوع يلاحقها في كل لحظة ، فيزيد من ثورتها .

تحلم الان بتوزيع المنشورات ، بحمل القنابل ، ان تلهب نفوس الفقراء وتحثهم على الثورة ، لكنها جاهلة ، لا تقرأ ، ولا تعرف من اين يشترون القنابل .

* * *

طلب الكاريرو العجوز من الحساني ان يكف عن الشرب ، نصحه بان يذهب . وكان الحساني يجلس ملتصقا بالكرسى ، ظهره مقوس ، وعيناه مضمومتان ، جفونه منكمشة ، وعلى وجهه تقطيبة تعسة ، وتنبه الحسانى لكلمات الرجل ، تذكر مفتش الشرطة ، والتفت اليه ، فوجده قد غير جلسته ، وصار يجلس الى الخلف قليلا .

وفجاة راى سنيور خوان ، عند باب البار . هاجته الرؤية ، وحدق في وجه الرجل ، وبدا الامر له كالحلم .

واجتاحته رغبة عارمة في قتل الاسباني .

لكنه يحلم .

ها هو سنيور خوان يسيرامامه في بطء نحو البار، فماذا يفعل له ؟

يقوم . يصفعه على وجهه ، ويظل يضربه حتى يموت .

هذا الكائن الدميم ، الاحدب ، قد نجس جسد رقية .

انه يحلم . ليقم ويتحرش بالرجل ، ورجل الشرطة لن يزج بنفسه في الحلم . ان دخول الاحدب ، فيذات اللحظة التي كان يفكر فيها في اغتيال يخيفه . هل جاء شبحه ليقف امامه ، ويثبت له جبنه وتردده ، ام هي مكيدة تدبرها الشرطة له .

اتت بغريمه ، كي ينتقم منه في لحظة غضب فتقبض عليه ، وتتخلص منه .

وصمم على اختبار الامر بنفسه ، فصاح :

— سنيور خوان . سنيور خوان .

فجاء الرد واضحا سريعا . نعم .

وذعر الحساني عند سماع الصوت . تساءل ، ماذا تفعل عندك ؟

قال الاحدب وهو يجلس الى البار ، مثلما تفعل انت .

وكان الحساني لا يتقبل الفكاهة ، فاخذ يزمجر ويزوم ، واحدث ضجة في البار .

قام رجل الشرطة في ثبات ، وجذبه من كتفه ودفعه خارج البار ، وامره بالعودة الى داره .

وخاف الحساني من الفضيحة ، فسار نحو المدينة القديمة ، وهو يحس بالهزيمة .

كانت المدينة نائمة والحوانيت مسدودة ، ابواب الدور مغلقة ، وسحابة سوداء تحجب قرص الشمس، الامطار تتساقط حوله ، بغزارة ، ترتطم بجسده ، وتتناثر حوله ، وهي تتصايح ، تك . تك . كل سكير جبان . تك . تك . حشومة . كل سكير جبان .

ساقاه ترتعشان . الارض تهتز تحت اقدامه ، المياه قد تجمعت في مساحات كبيرة ، وسار في حذر ، خشية ان يزلق في الوحل ، ويصير اضحوكة .

وتيقن من النهاية . الامطار تعزف له لحن الهزيمة والارض الموحلة تحت قدميه ، تصفق له ، وعندما اقترب من سور المدينة ، تأمل فوهة المدفع القديم الموجه نحو البحر ، سيطرت عليه فكرة خبيثة ، يحرك فوهة المدفع نحو المدينة ، ويحشوه بالبارود ، ثم يقذفها بالحمم .

* * *

في الليل ...

كانت السماء شديدة الحلكة ، النجوم عائمة خلف طبقة كثيفة من الضباب . القمر حديث الولادة والرياح لا تكف عن الدوران . وفجأة انقطعت الاضاءة عن المدينة ، تعذرت الرؤية ، ودهمت الناس ظلمة شديدة .

تسلل الحساني الى المقابر ، فوجد رقية في انتظاره . سأل في غضب ، قال :

— ايـن كنت ؟

أنزلت الفتاة الحائك على كتفها ، قالت :

— شنو خصك ؟

واسندت ظهرها الى الجدار الخشبي ، وفردت ساقيها ، ولفتهما بالحائك ، وهي تتأمل العجوز ، وهو يحرك قطع الفحم المشتعلة في الموقد ، في بطء ، بينما النيران تتراقص وتنعكس على وجهه ، فتبرز عظامه .

اعاد الحساني سؤاله ، قال :

— اين كنت ؟

قالت الفتاة في استخفاف :

— في السينما .

قال الحساني :

— قبيل السينما .

صاحت رقية في غضب ، قالت :

— هل تراقبني ؟ شنو خصك ؟

دعك الحساني عينيه كي يفيق . الصمت في المقابر، كالكابوس ، حفيف الاشجار يضايقه ، وشواهد القبور تتربص به . تحيط به من كل جانب ، كرجال الشرطة المختبئين في الظلام . العاصفة تدوي ، والاغصان تميل ناحية الارض ، وظلال الاشجار طويلة كالاشباح .

وظل العجوز صامتا . ساقاه تحيطان بالموقد ، عيناه جاحظتان ، أسنانه متساقطة ، وفمه معوج .

قال الحساني في غضب :

— صب الاتاي يا رجل

انحنى العجوز على الموقد ، حتى كادت ملابسه تحترق ، وهو ينشد الى نفسه :

يا رب بالمصطفى بلغ مقاصدنا
واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم

ودار الحساني بعينيه . شواهد القبور ، طبول تدق عليها الرياح لحن الموت بينما جلست رقية صامتة ، الريح تصفعها ، وتتسرب الى جسدها ، تنتفخ ملابسها ، وتطير اطرافها .

وفجأة ، تناول الحساني نصلا صغيرا من ملابسه ، واغمده في صدره وارتمى على الارض وهو ينزف .

هب العجوز مذعورا .

صرخت رقية في جنون ، بكت ... اقبلت عليهم مجموعة من الكلاب وكانت الدماء تسيل على الارض بغزارة ، فأخذت تلعق جسده الساخن ...

(1) اصيلة مدينة مغربية بالقرب من طنجة .

(1) الريسولي خان مغربي تعاون مع القوات الاسبانية في الشمال .

البناية رقم ٦٧

مجيد جاسم العلي

عند منتصف الليل ، تماما خرج رجال الاطفاء من البناية رقم « ٦٧ » ، حيث انتهت نوبة عملهم . كانوا ثلاثة ، ساروا في الشارع يتهامسون بخوف، وبفرح ايضا، ذلك لان زوجاتهم ينتظرنهم في مثل هذا الوقت . ولاشك ان بيوتهم آمن من هذا الشارع الذى اصبح صمته يخيفهم، صمت ، غير ذلك الصمت الذى كانوا يعرفونه .

كان الشارع مبسوطا ، مفروشا تحت اقدامهم ، والمصابيح معلقة في الاعالي تتهدل على جانبيه ، يركد في بطونها الضوء الباهت ، او قد يتسرب بصيص منه ساقطا على رؤوسهم بكلل . كانت احذيتهم الثقيلة تطرق الشارع ضربات متناسقة تشبه ضربات أحذية العسكريين .

قال الذى يسير في الوسط ، وكان اطولهم قامة .

ــ افتحوا ازرار قمصانكم ، دعوا صدوركم تتبرد .

كان هواء الشارع لما يزل دافئا ، لم تبرده ساعات الليل الماضية . وعندما انكشفت صدورهم صافحتها نسمة هواء امتصتها شعور صدورهم المليئة بالعرق ، تحولت اخيرا الى شيىء ما ، يشعرهم بالنشوة ، فقهقهوا ضاحكين .

قال الرجل القصير الذى يسير في الطرف : ــ العمل في الليل صعب .

قال الذى في الوسط : ــ الصعوبة تكمن في كوننا نعيش الانتظار .

قال الثالث : ــ اجل ، الانتظار ممل .

ثم اختلفت اتجاهات طرقهم فتفرقوا .

وفي الساحة التي امام البناية رقم « ٦٧ » كان ثلاثة رجال آخرين استلموا دورهم توا ، يقتعدون مصطبة خشب طويلة ، متضجرين من خشونة ملابسهم التي تمنع من اجسادهم نسمات الهواء ، فيما كانت احذيتهم الثقيلة تتصلب على اقدامهم كقوالب من رصاص .

كانت السطول الحمر ، المليئة بالرمل مثبتة على حوامل من حديد ، امام واجهة البناية ، تتخذ شكلا منتظما ، وكانت المعاول معلقة على الحائط ، تنحرف أذرعتها نحو الارض ، تدفع بانيابها الحادة المعقوفة الى الاسفل ، كمناقير صقور محنطة . ثمة سيارتان تصطفان في الساحة الكونكريتية ، المبللة بالماء ، يبرز من وسطهما سلمان مصبوغان باللون الاحمر بعناية تامة . وعلى جوانب السيارتين تلتصق انابيب مطاطية كدوائر حلزونية ، تنفر من نهاياتها خراطيم نحاسية لامعة ، تتجه نحو الفضاء كرؤوس المدافع . وكانت هناك ، ايضا ، المطافيء الصغيرة الحمر ، باشكالها المخروطية ، محمولة على رفوف من خشب ، متراصفة بشكل هندسي منتظم ، منتصبة كقوائم الجنود في ساحة التدريب ، بينما انزوت سيارة ثالثة تحت السقيفة ، تبدو قديمة العهد ، متميزة بجرسها النحاسي الكبير ، المتهدل بلسانه كراس مشنوق .

قال الرجل الاول :

ــ سأذهب لانام . ايقظاني عندما يحين موعد نوبتي .

قال الثاني : ــ لست ادري بالضبط ، ما الذى يشعرني برهبة هذه الليلة .

اجاب الاول : ــ دعنا من وساوسك ، لن يحدث شيىء هذه الليلة .

وقال الثالث (وهو يحرك ذراعه باتجاه واجهة البناية ، كما لو انه يحصي كل شيىء يلوح امام عينيه) : ــ وان حدث شيىء ، فله هذه .

قال الاول : ــ لحظة واحدة ، وينتهي كل شيىء .

(كانت ذراعه تتحرك حركة السيف) .

ثم امتدت يده الى شريط حذائه ليرخيه . وقبل ان

ينهض من مكانه رفع رأسه وصافح بعينيه نوافذ البيوت قبالة البناية ، وابتسم قائلا :

ـ الظلام يكتنف البيوت ، ليست هناك عين ترقبنا. ثم نهض وهو يفتح ازرار قميصه . بعد ذلك ، استلقى على حصير كان ملقى قرب مصطبة الخشب .

كل شيء في البناية رقم « ٦٧ » كان هادئا : السيارات الحمر ، المعاول ، المطافيء المخروطية ، رؤوس الرجال . ليست هناك اية حركة ، اطلاقا . وفي غمرة السكون هذه تحرك احد الرأسين على المصطبة الخشب ببطء شديد . وحذا الرأس الآخر حذو الاول ، وفي اللحظة ذاتها ، كما لو ان الرأسين مرتبطان ببعضهما بخيوط وهمية . تثاءب الرأس الاول بكسل ، اجابه الرأس الاخر بصمت ، وهو يفتح فمه بتراخ ، ثم تنافر الرأسان ، عادا الى حالتهما الاولى بعد ذلك بلحظات قليلة هبط الرأسان الى الاسفل ، وتدليا نحو الصدرين .

* * *

المدينـة : مضيئة هي البيوت ، كما لو ان الشمس قد اشرقت خلاف عادتها .

السنة اللهب الصاعدة نحو السماء بتطاول تكشف زحمة الحشود المتراكضة . بيوت كثيرة بلا عدد تبتلعها النيران ، تحولها بدقائق معددة الى فحم اسود تفوح منه رائحة الحقد . عويل نسوة ، صراخ اطفال ، غياث رجال ، اصوات تختلط نبراتها بالبعض ، .. الغضب ، الحقد ، الاستنجاد ، اصوات منبهات سيارات زاعقة ، اهازيج شعبية ، أهاليل ليست للفرح ... السنة النيران تبتلع كل شيء ، تزحف للامام ، لاتصدها الجموع الهائجة ، نقالات تحمل اجسادا محروقة ، مشوهة ، كتل لحمية ، جماجم تتدحرج على اسفلت الشارع ، تسوقها السنة النيران ، تركض الجماجم كما لو انها تخرج من القبور ، سيارات اسعاف تحمل الضحايا ، تسير الى الخلف ، حين لا يتسنى لها السير الطبيعي ، بيارق تلوح قادمة من البعيد تنذر الاجراس المعلقة بقمم اعمدتها بالويل ، ابواق ضخمة تصيح باصوات مدوية ، وزفير النار يطغى احيانا على كل الاصوات الاخرى ، ترتفع الحناجر متحدية زفير النار الراكضة الى الامام بجبروت طاغ تتشكل حلقة دخان كثيفة ، تصعد فوق المدينة سحابة سوداء هائلة .

اصوات ذات نبرات واضحة

الاول : لقد ناموا وتركوا المدينة تحترق .

الثاني : المهم ان نوقف النار عند حدها ، والا ابتلعت المدينة كلها .

الثالث : نكن المبادرة من هذه اللحظة ، لا حاجة بنا ان نعتمد على سيارات الاطفاء ، لقد فات اوانها .

التحول : المطافيء الصغيرة ، المخروطية الشكل تحملها اياد فتية ، تنهض في عروقها الحياة .

وجوه لا تعرف عيونها النعاس ، اجساد قوية ، متينة ، ليس للخدر في اجزائها مكان . المطافيء مرفوعة الى الاعالي ، يحملها رجال ـ ليسوا كالاخرين ـ ينتشرون في كل بقعة من المدينة ، فقد عمت النيران المكان . هاهي ذي النيران تنطلق كخيول هائجة ، تتصدى لها فوهات المطافيء ينطلق الماء كالشرر ، قويا كالسيل ، صادقا بتدفقه لا يتلكأ . **تؤطر المطافيء الهبة النيران . يتبرع بعض** الرجال باقتحام النار المتوهجة. اصوات تصرخ ـ ليست كصراخ المستغيثين ـ تنطلق رشاشات المياه من كل صوب ، ومن اعماق النار اللاهبة ايضا . تغسل المياه انقاض البيوت . صراع حقيقي قد نشب مع النار. تلتحم قذائف الماء مع السنة اللهب الجاهدة في التقدم ، دفاع مرير . تعود اجراس اعمدة البيارق مرة اخرى : زغاريد نسوة ، اصوات طبول تتدمدم بوجه النار ، قضقضة عظام تتناهى من اعماق زفير النار ، كل شيء متشابك ، مختلط ، كما لو ان المدينة في حالة نفير عام ، فالسنة النيران لم تن تتقدم والرجال ، يحملون ـ الانهار ـ ، السيول على اذرعهم ، صراع مرير ، مستمر ، لا تفكر النار ان تتراجع ، ولا يفكر الرجال ذوو العيون الحادة الا ان يغسلوا المدينة بالمـاء .

البصرة

مع الكتب

كتاب عن : همنغواي

صدر في الاتحاد السوفيتي عام ١٩٧٠ كتاب « همنغواي » وهو دراسة في تاريخ حياة وفن هذا الروائي الكبير بقلم الناقد السوفيتي بوريس كريبانوف .

وقد نشرت مجلة الادب السوفيتي فيعددها التاسع عام ١٩٧٢ مقالة عن هذا الكتاب تحت عنوان « كتاب عن همنغواي » بقلم اليكسي زفيريف . وفيما يلي النص الكامل لهذه المقالة .

وربما لم يكن بين الكتاب الامريكان ، باستثناء مارك توين ، من اشتهر في الاتحاد السوفيتي مثلما اشتهر ارنست همنغواي . ويعود الفضل في هذا الى الناقد والمترجم اللامع ايفان كاشكين الذي أولع بدراسة الادب الامريكي وحظيت كتاباته النقدية حول همنغواي بتقدير همنغواي نفسه وقد استطاع القارىء السوفيتي منذ الثلاثينات ان يقرأ ترجمات لاحسن أعمال همنغواي الشاب مثل الشمس تشرق ايضا ، وداعا للسلاح ، موت في الظهيرة . وفي منتصف الخمسينيات كانت هنالك موجة جديدة من الاهتمام بهمنغواي وذلك حين صدر « الشيخ والبحر » في طبعة واسعة . وظهر بعد ذلك جزءان من اعماله المختارة من اعداد كاشكين . وقد ساهم نشر هذا الكتاب في توفير الفرصة للقارىء لكي يثمن أصالة هذا الروائي الذي يعتبر بحق سيد النثر الامريكي .

واخر ما طبع لهمنغواي ، قبل سنوات قليلة ، مجموعة من اعماله تقع في اربعة اجزاء . وقد اظهرت هذه المجموعة كل تعقيدات مراحل تطوره الفني . ويصل مجموع ما طبع لهمنغواي في الاتحاد السوفيتي الى ٤٤٥٥٠٠٠ نسخة . ولو اخذنا مقتطفات من افضل ما كتب النقاد السوفيت عن همنغواي ، مهما كان اختيارنا دقيقا ، فان ما يصلح لذلك يكفي ليكون مجلدا كاملا . لقد كتبت عن همنغواي في الاتحاد السوفيتي كتب كاملة وابحاث قيمة وكذلك دراسات جامعية ومئات من المقالات والاستعراضات الصحفية بحيث تصلح ان تؤلف ، بمجوعها ، مكتبة صغيرة .

وفي ميدان الصحافة كتب عنه عدد من الصحفيين الذين قابلوه فعلا او زاروا أماكن ارتبطت ، بشكل ما ، به او بكتبه ، من المقالات والدراسات التي تتناول التعريف بملامح فنه الروائي ما يعادل الاجزاء الاربعة التي صدرت لاعماله . يضاف الى كل هذا عدد لا يحصى من المقدمات التي كتبت لطبعات كتبه والمقالات التي تستعرض اعداد كتابه « الطابور الخامس » وعدد اخر من رواياته للمسرح . اضافة الى المذكرات التي كتبها الناس الذين عرفوه في باريس واسبانيا والولايات المتحدة وكوبا .

ومن الحقائق المسلم بها ، على اية حال ، ان شعبية اي كاتب ، مهما كان موهوبا ، لها في العادة اكثر من وجه واحد . فهذه الشعبية قد تتحول احيانا الى قضية « تقليعة » وهذا بدوره يؤدي الى احتمال ظهور احكام سطحية على عمل الفنان او الكاتب وافكار خاطئة فيما يتعلق بشخصيته .

ولقد هدد هذا الاحتمال همنغواي الى درجة كبيرة لانه نجحبشكل ربما لم يسبقه اليه كاتب امريكي اخر في الاستفادة من حقائق حياته الواقعية وعكسها في اعماله بشكل كامل . لقد كان همنغواي ميالا دائما الى صب تجاربه ومشاعره الشخصية ، بشكل طبيعي وذاتي ، في رواياته بالاضافة الى استفادته من تجارب جيله التاريخية . وهناك اغراء كبير في تحديد شخصية همنغواي ، وبشكل تلقائي ، من خلال شخصيات نموذجية من رواياته . ولم يستطع عدد لا بأس به من النقاد والمنتجين الذين قدموا اعماله للمسرح والسينما ، مثلهم في ذلك مثل الكثير من القراء ، ان يقاوم هذا الاغراء .

ففي الفيلم الامريكي « ثلوج كليمنجارو » الذي نجح نجاحا كبيرا في العديد من البلدان ، وبضمنها الاتحاد السوفيتي ، نرى ان بطل القصة الكاتب هاري الذي يمثل الكثير من ملامح « الجيل الضائع » في العشرينيات يعكس لنا شخصية همنغواي نفسه رغم ان المؤلف قد عرض بطله هنا لتقييم قاس وعلى مستوى ادبي رفيع جدا . وتجد اسطورة همنغواي ، اسطورة الرجل الذي يعيش باسنان مطبقة اسطورة الصياد والرجل النبيل والسلف الروحي للوجوديين ، تجد لها في هذا الفيلم التجسيد المباشر والواضح .

ومن المدهش حقا ان تجد اصداء هذه الاسطورة في عمل متين مثل سيرة حياة همنغواي لكارلوس بيكر ، صديقه وصاحب الكثير من التعليقات المهمة على اعماله .

ان هذه الاسطورة السطحية تماما والبعيدة اساسا عن الصورة الحقيقية لهذا الكاتب تبرز فجأة من حين لاخر في اعمال النقاد السوفييت فتحجب همنغواي الحقيقي عن القارىء وخصوصا القارىء الشاب الذي يرتبط همنغواي بالنسبة له وبشكل عميق بكل الاساطير التي اثيرت حوله والتي تحجب الخصائص الاصيلة والفريدة من نوعها التي تميز همنغواي الحقيقي سواء كانسان او كمؤلف .

ونتيجة لهذا كله فان المهمة التي اخذها بوريس كريبانوف على عاتقه عندما ابتدأ في كتابة سيرة حياة همنغواي والتي ظهرت في سلسلة « حياة مشاهير الناس » الموجهة اساسا الى القراء الشباب ، لم تكن مهمة سهلة على الاطلاق . ان حياة اي كاتب هي بالدرجة الاولى تاريخ لاعماله وان متابعة كل حلقات السلسلة التي تربط حقائق حياة همنغواي بحقائق اعماله الادبية دون اللجوء الى التبسيط لعمل دقيق ومعقد يزيد في طبيعته الدقيقة والمعقدة تلك الارتباطات القوية، المباشرة، والسطحية في نفس الوقت ، التي يواجهها المرء في عمل كهذا . وقد تتبع المؤلف خطوة فخطوة ، عمل همنغواي في عدد كبير من القصص المختلفة مستفيدا في ذلك من مادة واسعة ومتنوعة . وربما كان هذا اهم انجاز حققه انه يستفيد استفادة كبيرة من مقالات همنغواي نصف المنسية والتي طبعت مؤخرا في مجموعة Byline ويستفيد كذلك من مذكرات لايستر شقيق همنغواي ومن أ . أ . هوشنر كما يستعير مقتطفات من مجلات وصحف امريكية واوربية صدرت في العشرينات والثلاثينات وكذلك من المواد الجديدة فيما يتعلق بالحرب الاهلية في أسبانيا ومساهمة همنغواي في الحرب العالمية الثانية وحياته في كوبا . ولا يلجأ كريبانوف مطلقا الى الضغط على الحقائق الادبية او التاريخية او يعدل منها ليجعلها تناسب الصورة الجاهزة والشائعة عن الكاتب . انه لا يضحي بالحقائق لكي يخدم الاسطورة . ومع ذلك ، او بالاحرى بسبب ذلك ، يظل همنغواي محتفظا بمنزلته الرفيعة ويزداد ، كشخصية ، اهمية وبروزا .

ان كريبانوف لا ينسى ان هناك ، ويجب ان تكون هناك دائما ، مسافة بين حياة المؤلف كمادة خام وبين عمله الفني . فهمنغواي حين

كلن يؤلف كتابا كان « يختلق » البلد والحوادث والشخصيات . ولم يلجأ مطلقا الى مجرد نسخ حوادث واقعية من الذاكرة وتسجيلها في رواياته بشكل خالص . لقد كان دائما « يستفيد » من هذه الحوادث بحيث تبقى واضحة في كل رواياته الملامح الخاصة والفريدة التي تميز اسلوب وموهبة هذا الروائي العظيم .

ان قصصه المبكرة ولا سيما « وداعا للسلاح » ميزته حالا بين معاصريه الموهوبين ف . سكوت فتزجرالد ، جون دوس باسوس و اي . اي . كمنكز الذين ارتبطت موضوعاتهم بالمعاناة الروحية للجيل الضائع . لقد كان كتاب « الجنود الثلاثة » لدوس باسوس وكذلك « الغرفة الواسعة » لكمنكز كتابا صادقا ومليئا بالمرارة حول الحرب العالمية الاولى ولا يقل اي من هذين الكتابين في ذلك عن « وداعا للسلاح » . وبالرغم من ان كلا من دوس باسوس وكمنكز كان قد خبر الحرب بالفعل فقد افتقر كلاهما الى الملاحظة النفاذة للتجربة الشخصية بنفس المستوى الذي اعطى المأساة في « وداعا للسلاح » اعماقا فنية لم تصل اليها القصتان الاخريان . ومن الخطأ ان نقيم كل معاني روايات همنغواي في اطار خبرته الشخصية فقط ولكن من الخطأ كذلك ان نتناسى تقييم الاهمية الكلية العظيمة لتلك الخبرة .

واحسن المقاطع في كتاب كريبانوف هي تلك التي تتبع العلاقة بين المادة الخام التي يبني المؤلف قصصه عليها وبين القصص نفسها . أي بين الحقائق المجردة وبين الاسلوب الفني . ومن هذه المقاطع تلك المكرسة « للفترة الاسبانية » من حياة همنغواي ولانجازه الخالد « لمن يقرع الجرس » . ان هذا الكتاب وكل الكتب التي كتبها في هذه الفترة مثل « الطابور الخامس » و « رجل عجوز على الجسر » « والترتيلة الجنائزية المشهورة » الى القتلى الامريكان في اسبانيا » واعمال عديدة اخرى ، هو مزيج متين وبشكل خاص من مشاعر المدينة الجديدة والمشاعر الشخصية . لقد عاش همنغواي كمقاتل خلال الحرب الاسبانية . فقد جاء الى اسبانيا ليحارب بقلمه وعمله ضد الفاشية . وكما يبين كريبانوف فان في هذه الرواية اصداءً وصورا لحوادث واقعية كما يمكن تلمس اثار تجربته الشخصية في كل صفحة من صفحات الرواية تقريبا .

ان مادة فصل « المأساة الاسبانية » ممتعة جدا لان بين ابطالها اعضاء حقيقيين في « الفرقة الدولية » التي جاءت الى اسبانيا لتحارب من اجل الجمهورية . لقد اصبحت الحرب في اسبانيا اعظم اختبار للنضوج المدني والفني بالنسبة لهمنغواي . اختبار لكل ما آمن واقتنع به من قيم ومبادىء . لقد اجبرته تلك الحرب على ان ينظر بشكل جديد الى اسبانيا التي كان قد احبها وعرفها منذ زمن طويل . لقد دفعته باعتباره مراسلا حربيا مجربا الى ان يعيد تقييم معنى السياسة ومعنى كونه فنانا . لقد كانت الحرب الاسبانية سببا في قطع همنغواي علاقاته لفترة طويلة بعدد من اصدقائه القدامى ، كدوس باسوس مثلا،ممن لم يفهموا أو لم يريدوا أن يفهموا،مغزى واهمية تلك الحرب . ان هذه الحرب لم توفر لهمنغواي مادة ومعنى فحسب بل أعطته تبريرا ودافعا للغضب والالم والايمان العظيم بالناس الذين يمثلون المادة الاساس واللحن الرئيس في كتابه المليء بالقوة والذي هو واحد من اعظم الكتب التي ظهرت في القرن العشرين .

لقد كشفت السنوات التي عاشها همنغواي في اسبانيا عن شخصيته الحقيقية كأنسان وكاتب . وهذه هي النتيجة الاساسية التي نستخلصها من كتاب كريبانوف .

وقراءة هذا الكتاب عمل ممتع حقا فهو مكتوب بشكل جذاب ومفعم بروح الحب الكبير لهمنغواي . ففي الوقت الذي لا يحاول فيه كريبانوف ان يغير او يخفف من المنحنيات الحادة في حياة همنغواي ولا يتغافل عن الزوايا المعقدة فيها فانه ينجح في تقديم اهم ما في تراث هذا الكاتب العظيم وهو التأكيد الحار على عظمة الوجود الانساني ، على الانسانية الايجابية الحية ، وكذلك القدرة على اظهار وتصوير اعمق تيارات الحياة وتجاربها والتحسس بذلك كله بشكل مؤثر وحاد وموجز .



ويمكن القول ان كريبانوف كان يستطيع ان يطور بعضا من فصول كتابه لو انه حاول ان يمنحها مزيدا من الوقت والعناية ، وعلى سبيل المثال فالكتاب لا يتطرق بتفصيل كاف الى علاقة همنغواي بشردود اندرسن ، تلك العلاقة التي لعبت دورا مهما في حياة الشاعر المبكرة . وكذلك فان دراساته النقدية لاعمال معينة لهمنغواي هي دراسات عامة اكثر مما يجب وكان المفروض ان تحظى منه بعناية اكبر وتكتب بتركيز وعمق يتناسب مع الجهد المبذول في اجزاء الكتاب الاخرى . وعلى كل حال فان الدراسة النقدية المركزة والعميقة ليست على الاغلب المهمة الاولى المطلوبة من كاتب اخذ على عاتقه مهمة رسم وتصوير تكوين شخصية فنان عظيم كأرنست همنغواي . وليست المهمة المطلوبة من هذا الكاتب ايضا ان يتتبع طريق هذا الفنان عبر الحياة خطوة فخطوة. ان كتاب كريبانوف هذا يقدم لنا همنغواي بشكل يمكننا من رؤية ملامحه وخصائصه الاساسية معتمدا في ذلك على مادة واقعية واسعة لم تكن معروفة بشكل واسع من قبل وخصوصا ما يتعلق بسفرة همنغواي الى افريقيا وبعمله الصحفي خلال الحرب العالمية الثانية والسنوات التي قضاها في كوبا .

ويجب ان لا ننسى بهذا الخصوص العناية التي اظهرها كريبانوف في جمع كل هذه التفاصيل المتناثرة حول حياة همنغواي والتي قد تبدو قليلة الاهمية للوهلة الاولى . ولكن هذه التفاصيل تقدم لنا ، اذا ما اخذت ودرست سوية كما فعل كريبانوف ، صورة لا تنسى عن همنغواي وذلك بسبب شموليتها وجوانبها المتعددة وعمقها وكليتها .

لقد مر على وفاة همنغواي ما يزيد على العشر سنوات ولا تزال مؤلفاته حية بمجموعها ابتداء من قصصه الاولى وانتهاء بحكاية « الشيخ والبحر » ، اخر الاعمال العظيمة التي صدرت للمؤلف قبل وفاته . لقد رحل همنغواي عنا ولكن كتبه لا تزال تصدر تباعا : « الصيف الخطر » ، « الوليمة المتنقلة » ، « جزر في الجدول » . ومرة اخرى تحتدم المناقشات حولها ومرة اخرى تنفذ كتبه من المكتبات بمجرد طبعها ونزولها الى الاسواق . وكل هذا يشير الى ان اعمال همنغواي ، كما كانت دائما ، حية لا تزال ، كشخصيته العميقة والتي يصعب تعريفها والتي لا تزال حية رغم الموت . لقد كانت حياة همنغواي واعماله محاولة مستمرة في قهر الموت والانتصار عليه ، حياة وشخصية ذلك الانسان والفنان التي هي ، بحد ذاتها ، اكثر امتاعا من اية اسطورة .

ترجمة قيس رجب

الأعلام العربي

واقعه ومهامه

تأليف : عبدالغني عبدالغفور

عرض : كامل الشرقي

لم يعد الحديث عن الاعلام العربي - في ظرفنا الراهن - مهمة سهلة كما يخيل للبعض .. .. اذ يتعين على أية دراسة اعلامية جديدة ان تنتهج اسلوبا علميا يتواءم مع تطورات القضية العربية ، وتعقيدها، ومدى تأثرها بمجمل التطورات السياسية العالمية ، والاوضاع التي تعيشها اليوم والنتائج التي بلغتها من جراء عقم الاساليب ، وخطل المعالجات ، ذلك لأن الاعلام جزء من معركتنا القومية ، وعليه ان يمتلك الرؤية الثورية ، والستراتيجية الواضحة لمسيرته ،

وحتى تكون هذه الدراسة قريبة من منطق العلم والحقيقة لابد ان تستند الى نظرة واقعية مشخصة وقادرة على رصد كل الظواهر والجزئيات وعلاقاتها الجدلية بمحتوى القضية ونتائجها وبالتالي تحديد الملامح الاساسية للطريق الجديدة التي يتوجب على اعلامنا انتهاجها ، بعيدا عن النواح والتهريج والمغالاة وردود الفعل الآنية .

والدراسة الاعلامية التي تصدر بعد كل ذلك مطالبة بتجـاوز الاساليب التي اعتمدتها تلك الدراسات والتي ظلت دائرة في فلك نقد الاعلام العربي واتهامه بالعجز والقصور بعمومية صحفية ودون تحديد سليم بطبيعة ذلك العجز ثم عجزت هي الاخرى عن خلق البديل أو رسم معالمه الجديدة .

ومن هنا تأتي اهمية الكتاب الذي اصدره الاستاذ عبدالغني عبدالغفور وما يحمله من اضافة جديدة للمكتبة الاعلامية العربية .

فقد استطاع - المؤلف - ان يتناول بالتحليل دور الاعلام في الدول النامية ومهماتها في ظل تطور هذا الفن وما يمكن ان تلعبـه الاتحادات الاذاعية والتلفزيونية في خلق الوعي الثقافي والسياسي لدى الشعوب .. ثم يعرج الكاتب الى تشخيص امراض الاعلام العربي وعوامل تخلفه وما لعبته الدعاية الصهيونية من تأثير عليه .. ثم يخلص الى تحديد بعض المنطلقات والاسس التي لابد للاعلام العربي ان يعتمدها حتى ينهض من كبوته ويملك زمام المبادرة في التوصيل والتوعيـة .

في (المدخل) يستعرض الكاتب اهمية الدور الذي يلعبه الاعلام في حياة الشعوب منذ عهد الاغريق والفراعنة الـذين كانوا يدونون تعليماتهم ، واخبار انتصاراتهم العسكرية على الجدران تأكيـدا (لقوتهم الالهية) . ويتناول بعد ذلك تأثير الاعلام في ايجاد الحلول بين القبائل العربية وما كانت تشهده الجزيرة العربية من تأثير للشعر والحماسة وكيف ان (الحوار) بواسطة الخطابة والشـعر قد أبطل دور السيف وساعد على حقن الكثير من الدماء .

ويستطرد الكاتب في توضيح دور الاعلام منذ اقدم العصور .. ثم ينتهي الى ما لعبته الدعاية الاستعمارية من تضليل للشعوب بقصد السيطرة على اراضيها ، كما حصل بالنسبة لمعاهدة (سايكس بيكو) التي قسمت البلاد العربية بين دول الاستعمار (وما تبع ذلك من اعطاء الوعود بمنح الاستقلال ، وانخداع بعض العرب بهذه الوعود) .

ثم يشير الكاتب الى الدور الذي لعبه المؤتمر الصهيوني الاول الذي عقد في مدينة (بال) السويسرية عام (١٨٩٧) في خلق الدعاية المضادة وتنفيذ البرنامج الصهيوني الذي كان ينص على (ضرورة نشر الروح القومية والوعي القومي بين يهود العالم وتنميتها) .

الا انه يتناول ذلك بالتفصيل في الفصول اللاحقـة .

في الباب الثاني يتحدث الكاتب باسهاب عن الآثار السلبية التي يتركها الاستعمار على البلدان التي يحتلها والاسـاليب التي يمارسها من اجل تكريس تخلف هذه الاقطار وخنق كل المحاولات الهادفة الى تطورها في ميادين العلم والثقافة والاعلام . لذلك تجد نفسها بعد الاستقلال مباشرة مفتقرة الى القدرات الاعلامية للنهوض بمستوى وعي جماهيرها بما يتناسب واوضاعها الجديدة .

ويعتقد الكاتب ان هذه الحقيقة وان كانت قائمة الا انها (لا يصح ان تتحول الى ذريعة تتكيء عليها بعض هذه الاقطار حتى بعد الاستقلال لتبرر اهمالها أو تخلفها في هذا الميدان الهام) بعد عليها ان تمارس دورها في توعية الناس وتثقيفهم من خلال تطوير اجهزتها الاعلاميـة وتنمية كوادرها بشكل سريع يتوافق وحاجات الجماهير لتنميـة وسائلها الثقافية والمعاشية والصحية ، في ظل التحولات الجديدة .

ويستطرد الكاتب في تحليل واقع الاعلام في الدول النامية ومهمات هذه الدول من اجل تطويره والنهوض بمستواه ، وتجاوز مشكلاته .

في الفصل الثالث يدرس الكاتب مراحل تطور الاعلام من نشأته حتى عصرنا الحاضر .. اي منذ استعمال الطرق الاعلامية البدائيـة حتى مرحلة الاقمار الصناعية في نقل الاخبار والمعلومات .. ويشير الى ان الاعلام اصبح علما له اصوله ونظرياته ، وهو بمختلف وسـائله سواء كانت الصحف أو الاذاعة أو التلفزيون أو السينما أو المسارح أو المعارض أو السياحة وغيرها قد تطور تبعا للتطور العلمي والحضاري، وان وظائفه ازدادت اتساعا الى الحد الذي اصبحت معـه اسـاسا للتفاهم الدولي ونشر المعارف بين معظم سكان الارض .

اما الفصل الرابع فيتناول فيه المؤلف الاتحادات الاذاعيـة والتلفزيونية ودورها .. وبعد ان يشير الى الدوافع التي ادت الى قيام مثل هذه الاتحادات ينتهي الى تحديد العوائق التي ينوء بهـا اتحاد الاذاعات العربية ويرى ان الدعم التام لهذا الاتحاد وتنفيـذ مقررات جمعيته العامة التي تنعقد سنويا هي من الامور الكفيلـة بتطوير هذا الاتحاد وجعله قادرا على اداء مهمته .

اما في الفصل الخامس (الاعـلام العربي الى اين) فيتناول مشكلة الاعلام العربي واسباب تخلفه وامراضه ، ويرى الكاتب ان اجهزة الاعلام العربية قد اسهمت (جهلا أو تقصدا) بتشويه حقيقة القضية العربية من خلال اعتمادها الاساليب الانفعالية التي ادت الى نتائج عكسية حيث خدمت الدعاية الصهيونية .

ولكن الكاتب يشير الى (ان مسألة النهوض بمسألة الاعـلام العربي هو مسؤولية قومية يجب الالتزام بها بعيدا عن الحساسيات القطرية) .

ويستعرض الكاتب - في الفصل السادس - بعض صور واساليب الدعاية الصهيونية ووسائلها الخبيثة الهادفة الى تكريس روح الهزيمة

واليأس في نفوس الجماهير العربية ، والى تشـويه وتزييف حقيقة القضية الفلسطينية امام الراي العام العالمي .. ثم يذكر الكاتب بالارقام بعض الاحصائيات التي يوردها الكتاب السنوي الاسرائيلي الصادر عام ٦٥/٦٦ عن خطط العدو الدعائية بالتعاون مع اجهزة الدعاية الامبريالية العالمية .

اما في الفصل السابع الذي يعتبر من فصول الكتاب المهمة فيتحدث الكاتب عن ضرورة تناول قضية الاعلام من خلال موقف قومي موحد ، وهو يرى ان اجهزة الاعلام العربية تبقى متخلفة وقاصرة اذا هي لم تعمل على توحيد جهودها ، وتضافر طاقاتها من أجل وضع استراتيجية اعلامية قادرة على تجسيد قضية العرب وكشف اضاليل الصهيونية العالمية .

وفي هذا الفصل يطرح الكاتب مشروعا اعلاميا مهما ينبغي ان يحظى باهتمام ومناقشة الجهات الاعلامية المسؤولة في الاقطار العربية وهو (تشكيل هيأة اعلامية دائمة تضم) (اتحاد اذاعات الدول العربية اضافة الى كافة أجهزة الاعلام الرسمية بالتعاون مع التنظيمـــات الاعلامية الشعبية كاتحاد الصحفيين العرب واتحاد الادبـاء العرب واتحاد الفنانين العرب (الذي لم ير النور بعد) .

كما يركز الكاتب في هذا الفصل على اهمية الدور الذي يتعين على الدوائر الدبلوماسية العربية في الخارج ان تلعبه في خدمة القضية العربية بضرورة بناء علاقات وطيدة بينها وبين المغتربين والطلبـة العرب الذين يشكلون قوة اعلامية فعالة خارج الوطن .

ويحلل الكاتب ـ في الفصل الثامن ـ مفهوم الدعاية ، والدعاية المضادة ودورهما في الحرب الحديثة ، وكيف ان الانكليز يطلقـون عليها اسم (الحرب السياسية) ويسميها الامريكان (الحرب النفسية) كما يسميها الالمان (الحرب الثقافية) .

وللتدليل على اهمية الدعاية في التأثير على الحروب العسكرية يورد المؤلف قول احد القادة الالمان :ـ (اننا نستهلك الكثير من القنابل لندمر مدفعا واحدا في يد جندي .. أليس الارخص من ذلك ان نوجه وسيلة تسبب اضطراب الاصابع التي تضغط على زناد ذلك المدفع في يد الجندي ؟) .

ثم يخلص الكاتب ـ الى دور الدعاية الصهيونية في التمهيد لعدوانها في حرب حزيران والنتائج التي حصلت عليها من جراء استلاب عقول الناس وخداعهم .

وفي الفصل التاسع (الدعاية المضادة والاعلام العربي) يركز الكاتب على ضرورة الافادة من تجربة الخامس من حزيران ومراجعة المواقع الخاطئة التي انطلق منها الاعـلام العربي في تلك الفترة .. وضرورة انتقاله من مرحلة الرد على الدعاية الصهيونية الى مرحلة التوجه الى الراي العام العالمي باعلام ثوري علمي متطور لتوضيح قضيتنا المركزية وهي (قضية فلسطين) .

كما يتوجب على الاعلام العربي ان يخاطب اليهود الذين جاؤوا الى الاراضي العربية المحتلة بعد عام ١٩٤٨ ببرامج خاصة باللغة العبرية وعبر جميع الاذاعات العربية وفق برمجة خاصة .. ويذكر الكاتب ملاحظة مهمة وهي ان معظم البرامج التي توجهها الاذاعات العربية بالعبرية تبث في وقت واحد مما يضيع فرصة تأثيرها في الارض المحتلـة .

ثم يشير الكاتب الى ضرورة التوجه الى مخاطبة العرب داخل الارض المحتلة وبث روح الصمود والصبر فيهم وقطع الطريق على كل أساليب التضليل الصهيونية الهادفة الى تيئيسهم .

ويقارن الكاتب ـ في الفصل العاشر ـ بين عدد ساعات البث التي تقدمها اذاعة العدو باللغة العربية وبين ما تقدمه اذاعاتنا باللغة العبرية ويرى الكاتب ان اذاعاتنا مقتصرة في هذا الجانب رغم توفر الحقائق الكاشفة لطبيعة المجتمع الاسرائيلي والتناقضات التي تتنازعه وتفاقم التفرقة العنصرية بين اليهود انفسهم وحالات اليأس والندم التي يعيشها الكثير من اليهود الذين هاجروا من بعض الاقطار العربية الى اسرائيل .

ويشير الكاتب الى بعض الاساليب التي كانت اذاعة العـدو تستخدمها من اجل تضليل الجماهير وزعزعة ثقتها بنفسها من اجل ان تقع اسيرة الانهزام واليأس .

أما الفصل الحادي عشر (الاعـلام العربي لمن .. وكيف ؟) فهو آخر فصول الكتاب واهمها اذ انه يحدد بشكل دقيق طبيعـة التوجه الاعلامي الذي يتوجب على الاجهزة الاعلامية العربية ان تمارسه سواء كان في داخل الوطن العربي أو خارجه وفي هذا الفصل يحدد المؤلف المواقع التي يجب الانطلاق منها في مخاطبة شعبنا في الارض المحتلة ، وكيف ان ذلك يتطلب دراسة دقيقة لوضع شعب يعاني من الاحتلال والارهاب الجماعي وحملات التيئيس وشراء الذمم وضرورة تنمية الحس القومي وتعرية كل الاساليب الداعية الى تغريب شعبنا هناك وكشف المحاولات الهادفة الى طمس معالم العروبة في الارض المحتلة ، ثم يؤكد على ضرورة التوجه للطلبة العرب ومنحهم الفرصة في ممارسة نشاطاتهم الاعلامية بعيدا عن الاساليب التقليدية المقيمة .

ويخلص الكاتب الى ضرورة اعادة النظر في مكاتب الاعلام التي اقامتها الجامعة العربية في بعض عواصم العالم ، ويرى انها عجزت عن رسم الصورة السليمة لواقع القضية العربية ، ويكرر الكاتب اقتراحه بانشاء (هيأة اعلامية عربية ومدها بكل الامكانات والمساعدات لغرض تمكينها من تأدية مهماتها كوضع الخطط والبرامج اللازمة لايصال وجهة النظر العربية باسلوب حديث الى كل شعوب العالم على ان تشمل هذه الخطط الامور الفنية والهندسية وكذلك تنسيق العمل بين الاذاعات العربية بحيث يكون البث وخصوصا باللغات الاجنبية والموجهة الى العالم والارض المحتلة موحدا ومنطلقا من الاذاعات العربية بمختلف اللغات وبتوجيه من الهيأة الموحدة . وتحمل هذه الطاقات التي يتمتع بها الطلبة والمواطنون العرب خـارج الوطـن اذاعة واحدة ومكان واحد .

وكذلك السعي لاقامة علاقات ودية وتعاون مع دور الصحافـة والاذاعات ومحطات التلفزيون الاجنبية في العالم ، والاشراف على المكاتب الاعلامية العربية في الخارج وتوجيهها وتزويدها بالمواد التي تساعد على اداء مهمتها ، ووضع برامج خاصة ومناسـبة لاستغلال الطاقات التي يتمتع بها الطلبة والمواطنون العـرب خـارج الوطـن العربي) (١)

وهكذا نجد ان كتاب الاعلام العربي .. واقعه ومهماته الذي صدر ضمن منشورات معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني استطاع ان يسهم في تحديد الملامح المستقبلية الكفيلة بتطور الاعلام العربي ودوره فـي المعركة القومية التي تخوضها امتنا العربية ضد تحديات الامبريالية والصهيونية العالمية .

الا ان هناك بعض الملاحظات التي يخرج بها قارىء الكتاب ـ والتي كان على المؤلف الانتباه اليها ـ منها ان الكتاب عالج بعض الموضوعات المهمة معالجات سريعة .. كما ان بعض فصول الكتاب كان بالامكان دمجها مع بعضها في موضوع واحد لتقاربها أو تداخلها مع بعضها كموضوع (من اساليب الدعاية الصهيونية) و (الدعاية الصهيونية المضادة) . (والاعلام العربي الى اين) (والاعلام العربي لمن وكيف ؟)

كذلك كان يجب تلافي الفراغات الكثيرة الموجودة في الكتاب ـ وهذه كما يبدو لي مسؤولية المصمم ـ لكن هذه الملاحظات الصغيرة لا تقلل من اهمية الكتاب وفائدته للقارىء العربي ..

---

١ ـ صفحة ٧٢ ، ٧٣ .

من منشورات مديرية الثقافة العامة / وزارة الاعلام

لغة النار الأزلية

في الذكرى الاولى لانتصار التأميم ، قامت وزارة الاعلام باصدار كتاب « لغة النارالازلية » الذي يضم قصائد لستة عشر شاعرا عراقيا كلها تكبر خطوة التأميم الجريئة ، القصائد رائعة في معظمها وبعضها لا يفتقد الروعة نهائيا وهي وان اختلفت في المستوى الفني فانها لا تختلف في المضمون الثوري الذي يتحكم في رؤياها . والقصائد بعد ذلك تتجه في خطوط متوازية من خلال تجسيم الفرح الكبير والاعتداد الكبير والتوثب الكبير ايضا ، تطلعا لانتصارات قادمة ... فهي تكاد تؤلف ديوانا يمثل في منطلقه الواحد اتجاها شعوريا واحدا لا يختلف في النزوع ... شعراء هذا « الديوان » هم محمد جميل شلش ، الجواهري ، ارشد توفيق ، سعدي يوسف ، آمال الزهاوي ، يوسف الصائغ ، خليل الخوري ، عبدالرزاق عبدالواحد ، عبدالامير معلة ، محمد سعيد الصكار ، عيسى حسن الياسري ، عبدالكريم راضي جعفر ، راضي مهدي السعيد ، كاظم نعمة التميمي ، لميعة عباس عمارة . ومنهم من ساهم في اكثر من قصيدة مثل عبدالرزاق عبدالواحد والصكار ... واذ تتوجه للديوان تشدك اصوات لا تغادرك حتى بعد ان تصمت لغة القراءة ، اجمل هذه الاصوات تلك التي علقت بنبرة الرئيس القائد احمد حسن البكر وهو يتلو قرار التأميم في الاول من حزيران الماضي . وقد كانت لفتة وفية تلك التي وقف عندها الشعراء في تجسيم تلك النبرة النقية التي تبتعد بالقاريء حيث زمن القهر الساقط لتعود به بنقلة ذكية الى الواقع الجديد المنتصر ، واذ تقرأ مثل هذه القصائد فان شاشة التلفزيون التي نقلت منذ عام مهابة الانتصار لا تفارقك وانت تستعيد جلال الصوت الذي صنع التاريخ .

نلتقي بهذه الصورة الحية في قول محمد جميل شلش:

يا أحمد الاحرار
يا انشودة الامجاد في تاريخنا الخالد
صوتك هذا .. أم ربيع اخضرار
يزجي الاماني الكبار
يورق عبر الحقل والشارع والمعمل
ينساب كالجدول
يسقي عروق الجدب في صحرائنا الظامية
منذ الجبوري

اما خليل الخوري فهو يتسلسل بك كزورق غادر ساحل الملح باتجاه ساحل النمير المواجه ، هو يتابع معك « النبرة » النقية وكأنه لم يفعل شيئا سوى نقلها فوق جناح من الكلمات التي يتصيدها الوجدان :

هذي الابوة في الكلمات
وحمحمة الغضب العربي بعينيك
نبرة صوتك
تغلب وهي تغطي الصحارى جيوشا
تصاعد صوتك
مجد انفعالك
هذا الوقار الذي يتحول في لحظة
غضبا محرقا يتجاوز كل التقاويم
يمحو المسافة بين الخيال وبين الحقيقة

وعبدالرزاق عبدالواحد يفعل ذات الشيء في قصيدته التي اكسبها العمود من المهابة الشيء الكثير :

تأمل جموح الشعب تبصر له رحى
على محور من صوتك الفذ تعصب
تأمل جموح الشعب يزجي شبابه
الى سبحات الموت غضبان اشيب
وثق ان اي ابن تعثر رهبة
يقومه للموت مستنكرا أب

ولعبدالرزاق عبدالواحد مقطوعة هي على قصرها لا تتركك متعاملا مع الهدوء بفعل النقلة الجريئة التي وحد فيها بين الشرف العام للوطن والشرف الشخصي :

ننر علي اذا سمعت الخيل تصهل والهلاهل
واهلة الاعلام تسبح فوق هامات الرجال
ننر اذا ماجت « يشاميغ » الرجال
بين الاهازيج السخية
سأشد خصلة شعر أختي في زناد البندقية

ثمة شعراء آخرون في « الديوان » تعاملوا مع الحدث الكبير وفق المعاناة التي تمثلتهم فعبروا من خلالها عن معاناة الوطن كله ، ووجدوا في انتصار التأميم انتصارا لذاتهم التي تعذبت طويلا .. يقول الجواهري وهو أجدر من يستطيع رسم هذه المعاناة التي تبددت بانتصار التأميم :

خمسون عاما والعراق
على البلاء مصفد
ذهب يسيل وفي مصارف « لندن » يتجمد ...
صهب السبال يهزها
طفل جميل « اسود »
يتخطفون نظيره ..
من اي حضن يولد
ياشعر يادفع الهموم من العروق تصفد
يا انت ياحرفا يحت كما يحت المبرد ......
كم مأزق بك خضته
كالبحر حين يعربد

يتردد «التمساح» يخشاه ... ولا اتردد

اما سعدي يوسف الذي ابتعد عن العراق طويلا ، تراه يحيي الوطن وكأنه قد عاد اليه قبل يومين ، فسعدي يرى في انتصار التاميم بطاقة العودة للعراق الذي تركه خاسرا وآب اليه وهو في قمة الانتصار ، وتكون الكلمة الشاعرة التي اجاد استخدامها وسيلته للعبور صوب النفوس الممتلئة فرحا بالحدث الكبير :

سموت فردتني سماء خفيضة
وعدت فما أشقى المعاد وما أبهى
اذا ورد الشذاذ خمسا وجدتني
ارى الحق محض الحق ان ارد الرفها
وتلك عيون بالرميلة أوقدت
هي المنتأى والدار والمأمل الاشهى
لكان وجهك في يدي سحابة أولى ،
وبياض منازل العمال في سفح الجزائر
لهفة الاعلام وسط الساحة الحمراء ،
وجهك في يدي حمامة
حين التفيتك كانت الآبار طافحة ،
وفي حقل الشمال احبك العمال ،
ها هم عاشقوك يغازلونك .

اما راضي مهدي السعيد فهو يتنازل عن معاناته الشخصية ليسحبها على الوطن ككل ، ويرى ان الحدث اكبر من الكلمات وذلك عنوان قصيدته حيث يقول :

اكبر من كل الكلمات
اكبر من أحرف كل الشعراء المتبسمين جراحا
أن يولد في وطني قدر يتجاوز عهد الكبوات
وبحبل اليتم وازمنة العذب المتآكل أفراحا

عند ارشد توفيق يختلف الطعم ، فهو يعلن ان الحزب هو صانع الانتصار امس واليوم وغدا ، وانتصار التاميم ليس الا خطوة على الطريق ستعقبها بالضرورة خطوات قادمة فثمة ستراتيج متميز يعمل حزب البعث العربي الاشتراكي على تطبيقه ليس في العراق فحسب انما بامتداد الارض العربية كلها . هنا يكون الحزب وجه الوطن وتكون الجماهير وجه الحزب :

فكن ابدا وجهنا وخطانا
وكن في العروق نخيلا
وكن وهجا
ان عيني في الشمس
لا تطرفان
ان عيني في الشمس لا تطرفان

اخيرا أن هذا الكتاب الذي أصدرته وزارة الاعلام وقام بجمع مواده مشكورا السيد ماجد السامرائي جدير بعناية الذين تهمهم العبارة المؤثرة الحاملة هموم الناس وافراحهم ، الناس الذين لم يتوجهوا قط للياس وهم يستشرفون الفجر الذي نهض به الاول من حزيران .

أرتسيباشيف الظلامي وروايته

سانين ـ ابن الطبيعة

زهير أحمد القيسي

في سنة ١٩٢١ صدر في القاهرة كتاب عن (مسامرات الشعب،اكبر واقدم المجلات الروائية المصرية المصورة) اسمه (ابن الطبيعة) من تأليف (ميشيل هاتز يباشيف) وترجمة (ابراهيم عبدالقادر المازني) . ومنذ ان وقفت على هذه الترجمة لهذا الكتاب وانا دائب على تقصي اخبار مؤلفه ، فلم اقع في هذه الرحلة الطويلة على شيء منها ولا سمعت ممن اعرفه شيئا عنها خلا اشارة عابرة وردت على لسان محمد مهدي الجواهري في حديث صحفي عابر أدلى به الى المرحوم حميد رشيد جاء فيه : أن أهم كتاب قرأته في حياتي هو (سانين) .

وقد لعب هذا الكتاب دورا خطيرا في حياتي فاساء توجيهها وحملني جراء ذلك متاعب كبيرة ، ولذلك ، اشعر بوجوب الحديث عن هذا الكتاب الخطير كشفا لما يمكن ان ينجم عن النظر فيه من مزالق ، علما انني قد انفردت بالحديث عن (سانين) باللغة العربية في مقال موجز لي نشرته صحيفة (المنار) ببغداد قبل عدة اعوام ، الا مقالة نشرتها (الاقلام) للاستاذ نجدة فتحي صفوت كشف فيها تأثرات المازني ، مترجم سانين بهذه الرواية ، تلك التأثرات الحادة التي طبعت رواية المازني (ابراهيم الكاتب) بطابعها الجلي ، ولبعض ما دار من مناقشات حول رواية المازني هذه ، ومن جملتها مناقشات الروائي العراقي المرحوم محمود احمد السيد .

واول ما وقعت عليه في تتبعاتي لهذه الرواية (اعني سانين) ومؤلفها كان في تنايا الجزء الاول من مذكرات المعلم ميخائيل نعيمة الموسومة (سبعون) ٢٥٤-٢٥٥ وفيها يقول : « لم يكد الربع الاول من سنتي الدراسية في السمنار الروسي بموسكو ، ينقضي حتى هبت على المدرسة عاصفة جرتني في جملة من جرفت ، لقد اضرب طلاب الصفوف الاربعة الاولى عن الدروس واقفلوا الابواب في وجه اساتذتهم وراحوا يطالبون بحرياتهم ويندون بالادارة التي سلبتهم تلك الحريات .

وانتهى الاضراب باقفال المدرسة وصرف جميع الطلاب الى بيوتهم ما عدا طلاب الصفين الاخيرين المخصصين للدروس اللاهوتية اما المحرضون ـ وقد اعتبرت في عدادهم ـ فلم يسمح لهم بالعودة الى المدرسة بتاتا وسمح لهم بتقديم امتحان عن صفهم في صيف ١٩١١ .

فكرت طويلا في ما آل اليه امري وامر الشباب الروسي الواعي ، نعم انني في روسية ضيف ، انني رجل غريب ولكنني وقد امتزجت حياتي بحياة البلاد الى حد بعيد اصبحت احسني واحدا من ابنائها واحس الضغط الهائل الذي يتعرض له شعبها من (فوق) من الامبراطور وحاشيته الفاسدة ومن طبقة الاشراف المتمسكة بحقوقها والمغفلة واجباتها نحو الشعب ، ومن مجلس (الدوما) المحشو بالمحافظين المتهالكين على النفوذ وكرسي الحكم ، ومن الكنيسة المتحالفة اوثق التحالف مع السلطة القائمة والرامية بثقلها الساحق في جانب تلك السلطة مخافة ان تفقد هي كذلك شيئا من سلطانها .

لقد كان من ذلك الكبت العنيف المستمر ان الشباب الذي لم يكن مهيأ للانفجار ، راح يتردى في هوى من التشاؤم والتهتك والاستهتار ، فالاغاني الاحب الى قلبه هي تلك التي لا تقيم وزنا لاي مثل عليا ، وانا لا ازال اذكر منها اغنية تقول :

ايامنا كالموج تعدو سراعا
وفي كل ساعة ندنو من اللحد اقرب فاقرب
الا فاملأ الكاس ياصاحبي
ولنشرب !
فمن يدري ماذا يحل بنا في الغد

وهذه اللاأدرية المتهتكة شاعت في ادب تلك الفترة شيوعا كبيرا فكانت رواية (سانين) للكاتب (أتسيباشيف) نقطة انطلاقهـا وكان الاقبال عليها عظيما » .

هذا ما قاله المعلم نعيمة وهو اول اشارة الى (سانين) أو (ابن‌الطبيعة) . ولعل المعلم نعيمة قد فاته التنويه بان الابيات المذكورة ما هي الا احدى رباعيات عمر الخيام التي جرت ترجمتها الى الروسية وشاعت على الالسن .

وحمل كتاب كولن ولسن (القوة على الحلم) المترجم الى العربية بعنوان (المعقول واللامعقول في الادب الحديث) بقلم انيس زكي‌حسن ، في طواياه الكثير من الاشارات الى سانين والى ارتسيباشيف ـ الذي كان مثبتا على غلاف (ابن الطبيعة) ميشيل هاتز يباشيف كما ذكرنا ـ جاء في الصفحة ١١٤ :

« كان اندرييف يحسد ارتسيباشيف على نجاحه وشعر باعتباره كاتبا مشهورا بالحاجة‌الى تنصيب نفسه نبيا للعدمية واصبحت قصصه تدريجا اشد رمزية وصارت تسيطر عليها فكرة استحالة التفاهـم البشري » . « ان هنالك زيفا يكمن في اساس مؤلفات بيكت فمن المكن خلق ادب ممتاز بفكرة اندحارية كما فعل اندرييف احيانا بل ان من المكن الدفاع عن الانتحار ايضا كما فعل ارتسيباشيف في (مرحلة الانهيار) الصفحة ١٢٥ .

ويتحدث الكتاب ذاته عن سانين في فصل خاص الصفحة ٢٢٠ فيقـول :

« في سانين لارتسيباشيف ميزة بارزة ، وهذه الميزة هي انـه لم تنل رواية مشهورة اخرى ما نالته (سانين) من الهجوم والنقـد المتواصلين ، فالامير ميرسكي يقول عنها انها (حادثة غريبة يؤسف لها في تأريخ الادب الروسي) وقد برز ارتسيباشيف للناس حين كان في السادسة والعشرين من العمر في قصة قصيرة عن حياة كاملة من (البحث عن الحقيقة) ينتهي الامر بها الى موت لا معنى له .. اما (حكايات الثورة) اي ثورة عام ١٩٠٥ ، فقد اعجب بها الجمهور الراديكالي ، وكانت روسية في اخر عهد القياصرة بلدا متفسخا يائسا تتحكم فيه شخصية راسبوتين الغريبة ، وكان اشهر كتاب روسية الكاتب المتشائم اندرييف وكان غوركي يأتي في المحل الثاني ، واما الرمزي بريوسوف فقد كان شاعر روسية الاول ، وكانت تنتشر صوفية دينية يومذاك يلهمها دوستويفسكي واما روزانوف تلميذ دوستويفسكي فقد كان يكتـب مقالات محافظة تنشر باسمه الصريح ومقالات راديكالية تنشر باسـم مستعار معلنا فيها ان السياسة لغو وهراء ، وكان ميزيزكوفسكي يكتب روايات عن المتناقضات المتصارعة كالمسيحية والوثنية والروح والجسد وكان معبود المثقفين التقدميين .

واما ارتسيباشيف فقد تخصص في وصف القتل والاغتصـاب والانتحار في (حكايات الثورة) وقد احتوى فلم ايزنشتاين على وصف امين لحديثه عن عصيان الدارعة بوتمكن ، واما روايته (سانين) فقد رفضت عام ١٩٠٣ اذ شعر الناشرون بانها كانت فلسفية جدا بل غير اخلاقية ، وبعد الثورة انسجمت (سانين) مع المزاج العام الساخـر الحافل بالشعور بالكارثة فانتشر الكتاب في انحاء روسية . وكان هناك مقدما ميل الى التحليل الجنسي بين التلاميذ في المدن الكبيرة ولـكن (سانين) وسعت ذلك فشمل جميع انحاء روسية . ولكن الـكتاب لا يفشل في الواقع ذلك الفشل الذي يدعيه ناقدوه فهو يقترب مـن ابداع موباسان ، ونجد ان‌التلميذ الشاب سانين يعود الى مدينته الريفية والعيش مع امه وشقيقته ويكون قد ساهم ببعض النشاط الثوري ولكنه لا يشبه معاصريه لانه صحيح العقل وغير مكترث للموانع الاخلاقية وغالبا ما يذكر عدم اكتراثه بستافروجين بطل دوستويفسكي ولكن سانين يحب الحياة ويتقبلها كما هي . وتهدف عقدة الكتاب الى اظهار موقف سانين المرح المنفتح للحياة . ولشقيقته ليدا خاطبان اولهما طبيب خجول والثاني ضابط وحشي الطباع يدعى سارودين يغويها ويفسدها وحين تكتشف انها حامل تحاول الانتحار ولكن سانين يقنعهـا



بالاتفعل ذلك ويقول لها ان الامور ليست بذلك السوء ويقنع الطبيب الخجول بان يتزوجها ، وحين يحضر ساروذين ليطلع احد اصدقائـه على عشيقته السابقة يطرده سانين فيتحداه ساروذين للمبارزة في حين يرى سانين ان ذلك من الامور البالية ويرفض المبارزة ، وبعد ذلك يلتقي ساروذين وسانين في حديقة عامة ويحاول ساروذين ان يشير• للمبارزة وذلك بان يهاجمه بسوط ولكن سانين يلقي به ارضا ويصيبه بلكمة قوية في عينه ويستاء ساروذين استياء جنونيا لان سانين ضربه في محل عام ولانه لا يستطيع ان يبارزه لانه يرفض ذلك فينتحر ساروذين

وهنالك شخصيات اخرى في الرواية‌وعقد ثانوية عديدة ، فهنالك تلميذ كئيب يدعى يوري ينفق جل وقته في التفكير بجدوى الحياة ، ويحب فتاة تدعى سينا وتحبه هي ، الا ان يوري لا يتزوج الفتاة وانما يفكر في لا جدوى الحياة البشرية وينتحر ، ونجد ان صحيح العقـل سانين هو الذي يغوي الفتاة ، وبعد موت يوري يطلب من سانين ان‌يقول بضع كلمات على قبره فيقول (ان العالم نقص احمق اخر) يفزع بذلك الحاضـرين !!

وهناك حوادث موت اخرى في الكتاب ، اذ يموت سـيمينوف التلميذ المسلول في‌المستشفى ويتضح موقف سانين الصحي من الحياة آنذاك ، وهناك ثوري يدعى سولوفتشك يشعر بان الحياة لا مجديـة وينتحر وهو مثالي تسحره الفكرة المسيحية التي تقول بان هذا العالم

هو وادي الدموع ويجب هجره ، ويقص سانين على سولوفتشك قصة تشرح بكل وضوح موقفه النيتشوي ، فلديه صديق مسيحي يدعى لانده لديه قدرة هائلة على التضحية الذاتية (وكان لانده قد ظهر في قصة ارتسيباشيف التولستوية الاولى) وفي يوم من الايام ضرب احد الطلاب سانين بينما كان لانده ينظر ، ونظر سانين الى لانده وخجل من ان يضرب ذلك الطالب بدوره فاستدار وابتعد ، ولكنه شعر بعد ذلك بان (الانتصار المعنوي) كان زائفا لانه كان قد اشبع رغبة ذلك الطالب المعتدي فاختار سانين اول فرصة سنحت له للعراك واشبع ذلك الطالب ضربا حتى افقده وعيه ، واستاء لانده كثيرا ولكن سانين بدأ يشعر بشعور افضل بعد ذلك ، ثم يؤكد سولوفتشك لسانين انه على خطأ وأن لانده كان محقا وينهي الحديث بالطلب من سانين بأن يجيب على السؤال التالي : هل يجب ان ينتحر الشخص الذي لا يجد متعة في الحياة ؟ فيجب سانين بلا اكتراث : انت ميت بالفعل وافضل مكان لك هو القبر . ويتركه بعد ذلك لينتحر ! !

وفي نهاية الكتاب يغادر سانين المدينة يتبعه غضب اهل المدينة الخلقي ، ويصعد الى القطار ثم يضجر من جوه الخانق وبينما يبزغ الفجر متألقا على السهول يقفز من القطار تاركا امتعته وراءه ويقف متأملا الفجر مستمتعا بجمال الطبيعة والحقول الخضراء !

ويلوح ان (سانين) ترجمة مبالغ فيها لنيتشة وبليك الى عالم الرواية ، وهي ليست منطبقة تماما على روحية نيتشة . ان اخر ما نجد سانين يفكر فيه حين يقفز من القطار هو (أي شر هو الانسان) ويلوح ايضا ان العظة من الكتاب مبالغ فيها ايضا ؛ وهنالك اشارات الى المحرمات ، كما ان اغواء سانين لسينا هو اشد مواقف الاغواء ضعفا في الاقناع لانه يحدث في قارب صغير والغرض منه اثبات ان سانين لا ينظر الى الجنس على انه مشكلة بينما نجد ان صديقه يوري يؤدي بنفسه الى الانتحار بسبب حيرته تجاه سينا . وتفتقررؤياارتسيباشيف الجنسية للتركيز ولا تفلح رؤيته في ابراز النقاط التي تشتمل عليها وهي التأكيد الرؤيوي على الحياة مهما كلف ذلك من ثمن ، وشجب الانتحار ورفض المقاييس والقيم الاجتماعية للاخلاق و(الشرف) وغبطة تشبه غبطة بليك في الجنس كاساس لذلك التأكيد . لقد بدأ أرتسيباشيف للميدا لتولستوي وكانت (سانين) اعلانه الاستقلال عن تولستوي ، الا انه يلوح غير واثق من الاتجاه الذي ستؤدي اليه لا اخلاقيته ، ويختفي شجبه للانتحار في رواياته التالية ، ويلوح ان (نقطة الانفصام) تريد ان تقول ان الانتحار هو اشرف موقف ضد الحياة ، وهي تحدثنا عن انتشار الانتحار بين افضل مثقفي مدينة صغيرة ويتحدث بطلها نوموف عن (تدمير خرافة الحياة في الانسان) وهكذا يلوح ان ارتسيباشيف انتقل من نيتشة الى شوبنهاور ولكنه استمر في معالجة المشاكل الجنسية بنفس موقفه المثل في الشهوانية العضوية وذلك في اعماله (المليونير) و (الغيرة) و (قانون المتوحشين) .. وقد نفى السوفيات ارتسيباشيف من روسية عام ١٩٢٣ ومات بعد ذلك باربع سنوات رجلا مستاء متألما اصبح من الطراز العتيق ، وتعتبر (سانين) افضل رواياته وهي تستحق ان تأخذ مكانها كعمل كلاسيكي من الدرجة الثانية وهو يحقق فيها مفهوما عن الانفتاح والهواء الطلق والتفاؤل الصحي وكانت هذه الامور غائبة عن الادب الروسي منذ اكسكانوف » .

ومن الاشارات العميقة المغزى لارتسيباشيف ما ورد في الصفحة٣٤٣ من ترجمة علي الشوك وأمجد حسين وغانم حمدون العربية لرواية ميخائيل شولوخوف الخالدة (الدون الهادىء) في الجزء الاول منها :

« ٢٩ نيسان : زرتها اليوم ، قدمت لي شايا وحلوى انها في الواقع لا تخلو من شيء ، حادة اللسان متوسطة ولكنها متعلقةبنظرية ارتسيباشيف القائلة : (افعل ما يحلو لك) وباستطاعتك ان تشم ذلك من مسافة فرسخ » هذه الفقرة جاءت على لسان شاب قتل في الحرب الاهلية بين السوفيات والرجعيين ، عثر كريكوري احد ابطال (الدون الهادىء) على دفتر مذكراته بجانب جثته الصريعة .

يعود كولن ويلسون في كتابه (اصول الدافع الجنسي) المترجم الى العربية بقلم يوسف شرورو وسمير كتاب الى الحديث عن (سانين) ضمن فصل (اللاتمييز والدافع الكازانوفي) فيقول بعنوان (قضية أرتسيباشيف الغريبة) :

« ليس هناك ادل على هذا الاحساس (وهو الاحساس الانتحاري بالعقم والعبث) من الحياة الادبية لميشيل ارتسيباشيف الكاتب الروسي الذي توفي عام ١٩٢٧ والذي تعتبر رواياته فلسفة دونجوانية متقدمة ، نال ارتسيباشيف شهرة كبيرة عام ١٩٠٦ حين نشرت روايته (سانين) التي يبشر بطلها الشبيه بابطال أبسن بحرية التصرف والسلوك المطلقة ، انه يكره الكلمات الضخمة الرنانة ، حتى اكثر من ابطال همنكواي والذي يؤمن كذلك بان على الانسان ان يتمتع بالحياة والا يجعل نفسه تعيسا بائسا ، وموقفه يتلخص في كلمات الاغنية القديمة التي تقول :

آكل حين اكون جائعا
واشرب حين اكون جافا !
وان لم يقتلني الويسكي
فساظل اعيش الى ان اموت !

ان سانين هذا يغتصب بلا وازع الفتاة التي يحبها أقرب اصدقائه (يوري) فينتحر الصديق ، وحين يطلب من سانين ان يلقي كلمة عند قبر الصديق ، لا يجد ما يقوله الا : لقد نقص العالم أحمق واحدا ! وهناك اشارة قوية الى المحرمات ، ويبدو من الواضح انه لو سمحت الرقابة القيصرية لكان ارتسيباشيف قد وجد متعة كبيرة في الافاضة بالحديث في هذا الشأن ، ومع ان رواية (سانين) تتضمن العديد من الانتحارات الا انها رواية مرحة بهيجة . اما روايته التالية (المليونير) فهي تحفل بالسوداوية القاتمة ، وفيها مشهد يقوم فيه المليونير الذي يعاني من السأم بامتلاك احدى الفتيات وذلك بان يعرض عليها مبلغا كبيرا من المال لقاء خدماتها ، ولكن جو العقم والعبث لا يقاوم ، فالمليونير يشعر بالسأم وخيبة الامل وينهي حياته بالانتحار ، وتسيطر على الرواية الروح الدوستويفسكية ولكن دون الصوفية ـ الدينية ، فشقاء الطبيعة البشرية وغباؤها مصوران بقوة عظيمة في الرواية ، دون ان تقدم لنا تعويضا والجنسالذي اكتسب صفة شاعرية في الرواية يصبحامرا حقيرا وبلا معنى .

اما اخر رواية مهمة اصدرها ارتسيباشيف فهي رواية (على حافة الهاوية) وفيها نشهد الانهيارالمعنوي في اخر مراحله ، وتبدو رسالة الكاتب وكانها (كل انسان منا يريد الجنس فهو الحقيقة الوحيدة في الوجود البشري) . ان بطل الرواية الرسام ، الدون جوان ، يؤمن بان لذة الجنس تكمن فياخضاع النساء ، وان الزواج هو عادة عمل جبان ، والرواية عبارة عن سلسلة من الغوايات والمشاحنات والمبارزات والنزهات والمناقشات الفكرية عن الانتحار ، وجوها العام كامدورمادي، يوافق في الرواية على النظرية القائلة ان على الانسان ان يكون قاسيا لكي يصبح (دون جوان) ثم يطبق ذلك عمليا ولا نرى في الرواية بادرة واحدة تشير الى ان المؤلف يشجب ذلك ، كما ان المهندس نومون بطل الرواية يبشر بان الحياة ما هي الا خدعة ذكية والطريقة الوحيدة الوقورة للتخلص منها هي الانتحار ! والجنس قد يكون هو الحقيقة النهائية ولكنه في الاساس عقيم ككل شيء اخر ، ويؤكد ارتسيباشيف نظريته في ان الجنس هو (الحقيقة الاساسية) بان يرسم لنا صورة رجل وامرأة تربطهما علاقة من الحب والكراهية معا ويكادان بسبب ذلك ان يدفعا بعضهما البعض الى الانتحار ، لكن الرجل في نهاية الرواية يمتلك المرأة ثم يكتشف بعد ذلك انه فقد كل اهتمام بها ، وتنتهي رواية (على حافة الهاوية) بسلسلة اخرى من الانتحارات !

ومن الممتع ان نتابع الخط الانهياريفي اعمال ارتسيباشيف التي تشابه كتابات موباسان في كثير من الوجوه ، هناك اولا هذا التمجيد شبه الروماني للعلاقات الجنسية العرضية المشابه لما جاء في المقطع المقتبس عن بليك في الفصل الرابع ، ثم يتردى هذا التمجيد الى دون جوانية شريرة تتحول بدورها الى يأس انتحاري وتحطيم للذات والاخطر من هذا ان كتابات ارتسيباشيف نفسها قد تردت باستمرار ، ففي حين

ان (سانين) رواية جيدة الا ان (على حافة الهاوية رواية سيئـة وسقيمة الى ابعد الحدود، والحركة فيها تشابه ارتجاج احدى ارجل ضفدع ميتة اذا سلط عليها تيار كهربائي . وحين توفي ارتسيباشيف ، بدت وفاته كمصاب تأخر ميعاده » .

ليس عبثا حفول كولن ويلسون وهو الكاتب الظلامي ، الرجعي الى حد ما ، بشخصية ارتسيباشيف هذا الحفول الكبير ، الذي لم يستطع معه ـ على كل حال ـ ان يقدم شخصيته بغير معالمها اليائسة العدمية النهلستية ، تلك المعالم التي قضت على كتابات صاحبها بالاختفاء في ظلمات النسيان والاهمال على مستوى العالم كله ، لانها عاجزة عن خدمة قضية الانسان والاسهام في صنع سعادته ورخاء حياته ... ومن قدر لهم ان يقعوا على رواية (سانين) فقد وقعوا على سم ينفذ في أعمق اعماق النفس البشرية ويجرها الى اللامبالاة والسوداوية واليأس والقنوط ويحقنها بمخدر اللاجدوى المدمر .

يعود كولن ولسون في (رحلة نحو البداية ـ ترجمة ذاتية ذهنية) المنقول الى العربية بقلم سامي خشبة للحديث عن ارتسيباشيف ، في الفصل الاول (الاهداف والدوافع) فيقول :

« ان الحياة لا تشبه شيئا قدر ما تشبه سباقا لتخطي الموانع حيث يزداد ارتفاع هذه الموانع خطورة وهي موانع غير مرئية اصلا فاننا نواجه كل يوم جديدا بنفس الروح التجريبية وعلى اساس نفس الغموض ، اسمحوا لي ان اقدم مثالا لما اعنيه ، لقد قرأت رواية كتبها ارتسيباشيف (١٨٧٨-١٩٢٧) تسمى) المليونير (وعلى عكس روايته السابقة (سانين) كانت هذه الرواية الجديدة بالغة الرداءة بالتأكيد انها تدور حول مليونير شاب وسيم ، لا يستطيع ان يخلص نفسه من احساس باللاجدوى وفقدان الهدف ، انه يشعر بانه لا يوجد من يخلص له لانه مليونير وهو ضجر ايضا لانه لا يستطيع ان يفعل ما يجب بماله ولكنه لا يريد ان يفعل شيئا معينا بالتحديد ، ولا يقع الكثير من الاحداث ، باستثناء انه يتشاجر مع عشيقته ومع افضل اصدقائه ، ويحاول دون نجاح ان يتوسط كل مشكلة اضراب يقع في المصنع الذي يملكه وينتهي بالانتحار . لقد انهيت هذا الكتاب في حالة من السخط العميق ، ما الذي كان ارتسيباشيف يحاول ان يقول ؟ ان الحياة كئيبة جهمة حتى بالنسبة للمليونير ؟ ليس هذا بالامر المحتمل خاصة وان (سانين) رواية تتميز بما تفيض به من استبشار ودفء ، ان من الافضل لك ان تكون فقيرا على ان تكون مليونيرا !؟ اشك في ان يكون المؤلف على هذه الدرجة من السذاجة ، كلا ، ان مشكلة الكتاب الحقيقية هي ان المؤلف كثير الشبه بمليونيره السأمان الضجر الى حد بعيد وهو ايضا لا يستطيع ان يرى السبب الذي يجعل الحياة شيئا مضجرا للغاية اذا كان المرء يملك من المال ما يكفي لجعل حياته اجازة متصلة لا عمل فيها .

ولو ان ارتسيباشيف كان كاتبا اكثر عظمة واكثر امانة اذن لكان قد بدا روايته بقوله : والان ايها السادة لنرسم ميزانية لحساب الحياة اننا اذا لم نكن نعاني من بعض الامراض واذا لم نكن نموت من الجوع او نعذب عذابا شديدا فلن يكون هناك سبب مادي يمنعنا من الاستمرار في الحياة . ان قدرة الجسد على الاستمتاع والتلذذ قدرة كبيرة واحتمالات العالم وامكاناته بالنسبة لرجل يمتلك ذهنا حيا هي احتمالات وامكانات هائلة ، ومع هذا فان امامنا مليونيرا يتمتع بصحة جيدة وشكل جذاب ، ولكنه يجد ان الحياة كئيبة كآبة لا تطاق لماذا ؟ هل الحياة كئيبة حقا الى هذه الدرجة وما هي تلك القوى الخفيـة التـي تجبره في النهايـة على الانتحار ؟ وبـدلا من محاولتـه تحديد تلك القوى بالطريقة التي يستخدمها عالم البيولوجي في عـزل جرثومة غير مرئية حتى يستطيع يراها تحت المجهر ، فان ارتسيباشيف يستمر في وصف تفاهات حياة مليونيره الجنسية ويظل منغمسا تماما في تلك المتاهة حتى النهاية » .

يقول سانين في الترجمة العربية المازنية للرواية :

« ما صنعت ؟ لقد اكلت وشربت ونمت ، وكنت حينا اعمل وحينا اخر لا اعمل شيئا ! » ص١٨ .

ووالدته « لا تفهم ابنها ولا تعرف اذاهب هو الى الجد ام يقصد الى الدعابة » ص٣٨ اما سانين فيرى :

« ان اعظم الناس اخلاصا وصدق سريرة هم اولئك الذين لا يكتمون رغباتهم اي اولئك الذين يعدهم المجتمع انذالا » ص٥٤ وهـو يعتقد « ان السكير هو الذي يعيش كما ينبغي له لانه يفعل ما يريد فاذا خطر له ان يغني غنى واذا طلبت نفسه الرقص رقص ولم يستح ان يطرب ويمرح » ص ٨٤ و « ان غيري لا يعنيني على الاطلاق » ص ٨٥ ويرى ايضا « في رأيي انه ما من خير في اي شيء » ص١٥٠ وفي الصفحة ذاتها « نحن لا يمكن ان نكون اصل الوجود ولا اخره كذلك وليس دورنا فيه الا سلبيا اضافيا ونحن نؤدي مهمتنا بمجرد حياتنا » وحين يسأل عن الحياة والموت يقول انني اعرف شيئا واحدا : يجب على المرء ان يرضي رغباته الطبيعية قبل كل شيء » ص١٥٣ و « لا حاجة الى اثبات اي شيء .. هذه هي عقيدتي .. وليس لي اقل رغبة في اقناعك وعلى ان هذا عبث » ص ١٧٠ .. وفي ص٣٠٥ يقول سانين « ان الانسان سافل بطبيعته فلا تتوقعي منه شيئا من الخير ... » ويردف : « انني اعيش في هذه الدنيا وحدي » ومثل هذه الشخصية الانانية الفردية يجب ان تكون قدرية « ان تيار حياته كلها لابد أن ينتهي الى هذا ، انـي لم اكـن الا اداة العـذر فيمـا حاق بسارودين » ص ٣٣٤ وهـو غير ذي هدف في الحياة : « لماذا نعيش ؟ هذا ما لا يعرفه احد » ص٣٣٩ وحين يسأل « الانحيا للمستقبل ليفوز الناس في الاجيال التالية بعصر ذهبي ؟ » يقول : « لن يأتي هذا العصر الذهبي ابدا ولو ان الدنيا صلحت والناس صلحوا في لحظة واحدة لكان من المحتمل ان يطلع فجر عصر ذهبي ولكن هذا مستحيل ان السير في طريق التحسن بطـيء والانسان لا يستطيع ان يرى الا الخطوة التي امامه والخطوة التـي وراءه مباشرة ونحن لم نجرب حياة الرقيق الروماني ولا حياة المستوحشين في العصر الحجري ولذلك لا نستطيع ان نقدر نعمة مدنيتنا فاذا حدث ان عصرا ذهبيا مر بالعالم فان اهله لن يحتلوا اي فريق بين حياتهم وحياة اجدادهم .

ان الانسـان يسير في طريق لا اخر له يعرف وليس من يريد ان يمهد الطريق ويسويها للسعادة الا كمن يريد ان يضيف ارقاما الى اللانهاية .

— اذا فانت تعتقد ان كل هذا لا معنى له وان كل شيء عبث ؟

— نعم هذا ما أرى » ٣٣٩ .

وسانين يتساءل « لماذا تريدون ان تجعلوا الحياة انبل ؟ ما الداعي الى ذلك » ويقول : « ان التفكير وكد الذهن لا طائل تحتهما ولا ينبغي ان يعيش سوى من يجد لذة في الحياة اما الشقي فالموت خير لـه وأرفق به » ص٣٤١ وسانين في اقواله لا تنقصه الحجة « ان لكل انسان الحق في ابداء رأيه والحرية في اعتناقه » ص٢٧٥ ولكن اي حريـة فوضوية هذه يريدها سانين ؟

ان ابعاد شخصية سانين واضحة الوضوح كله وهو لا يفتـأ يؤكدها : « انني احلم بعصر لا يحول فيه شيء بين الانسان وسعادته فيباشر كل ما يستطيع من المتع في جراة وحرية وان الناس ينبغي لهم ان يستمتعوا ما يتيح لهم الحب بلا خوف ولا قيد » ص٢٨٣ ... ويلوح الجوهر النهليسي واضحا في هذه المقولة التي شاء المؤلف هـذه المرة ان يضعها على لسان يوري « لماذا اضحي بنفسي او احتمل الاهانة والموت لتنتقي طبقات العمال في القرن الثاني والثلاثين آلام الجـوع والفقر الجنسي ؟ الى الشيطان بكل من في الدنيا من العمـال وغير العمال » ص٣٩٤ ولعل هذا هو الهدف الاسمى لهذه الرواية الشريرة .

وينتهي هذا العمل الادبي الظلامي المغرق في رجعيته وتشاؤمـه بهذه الصرخة التي يطلقها سانين :

« لست انتظر من الحياة شيئا او اسألها شيئا » .

في الشعر العراقي الجديد

من الحق ان نقول : ان السيد طراد الكبيسي من اكثر الدارسين توفرا على مراجعة شعرنا العراقي الجديد ، ومن اقرب النقاد والباحثين الى هذا الشعر منذ ان شرع في اعداد رسالة للماجستير عنه .. ولذلك فمن حقنا عليه – نحن القراء – ان ننتظر خلاصة لمعايشته الشعر الجديد نقدا او بحثا وتجربة ايضا في مقدمة استهدفت ان تعطي ملامح الشعر العراقي لا للقارىء العراقي بل – للقارىء العربي خارج العراق خاصة – منذ مطلع الخمسينات حتى الان .

ومن مراجعتي لمقدمته ومختاراته في كتابه « في الشعر العراقي الجديد » خرجت بالاحظات الاتية التي – على قسوتها احيانا – لا تلغي قيمة الكتاب في رسم صورة ما للشعر العراقي الجديد وفي تهيئة نماذج فيه للقارىء العربي ، وملاحظاتي تتلخص بالاتي :

١ – بالرغم من ان الكبيسي اراد ان يتجاوز مسألة الاجيال في تصنيف الشعر الجديد التي تثار اليوم (وقد أثيرت منذ سنوات ايضا)، الا انه حاول ان يضع لمسيرة هذا الشعر مراحل متداخلة احيانا : مرحلة البدايات التي تبدأ بنهايات الاربعينيات وتتميز ببعض الملامح في فترة عام ١٩٥٤ ، ثم مرحلة ما بعد قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ .. ويشير منتصف الستينات الى مرحلة أخرى .. واخيرا مرحلة ما بعد الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ .

وهذا التقسيم بالاضافة الى انه ليس دقيقا انطوى على الكثير من الاضطراب الذي لازم الكاتب في رسم ملامح كل مرحلة .. وهو امر سنوضحه في ملاحظاتنا الاخرى .

٢ – تميزت ملاحظات الكبيسي على المراحل الشعرية التي ذكرها بالتصميم ، فقد جمع جملة من الشعراء والمجاميع الشعرية ليضع لهم ولها خصائص ان صحت على بعض الشعراء والنتاج الشعري فانها لا تصح على « البعض » الاخر ، بحكم اختلاف الشعراء المذكورين في القدرة الشعرية وفي المنحى الفني والفكري (تراجع الصفحات ١٠–١٥ بالنسبة لفترة ١٩٥٤ ، وتراجع صفحتي ٢٥–٢٦ بالنسبة لما سماه الكاتب بطموحات وانجازات القصيدة الجديدة) .

٣ – ان وقوع الكبيسي في التصميم بالحكم جاء – كما احسب – نتيجة تفكيره – عند رصد الخصائص – بشاعر او شعراء معينيين ، وكان الاولى ان يقف عند الشعراء المعنيين ويستشهد داخل الدراسة بنماذج لهم تؤيد ما يذكر من خصائص لا ان يقدم لذكر الملامح بذكر اسماء ومجاميع ربما خلت او كادت من هذه الملامح الفنية والفكرية .

٤ – ربما اختلفنا مع الزميل طراد في ملاحظاته احيانا ، واكثر ما استوقفني من ملاحظاته زعمه ان الشعر العربي – والعراقي بترسخ الاتجاه الواقعي – الثوري وتعمقه ، في التعبير عن المرحلة ، وتلبية حاجات الانسان الجديد .

انني هنا – بعيدا عن التنظير أعني عما يجب – ازعم ان مرحلة ما بعد الخامس من حزيران تهدد الاتجاه الواقعي – الثوري الذي كان يتسم به بعض شعرنا العربي وليست ترسخه .. ان الهزيمة المريرة تدفع – بل دفعت – كثيرا من شعرائنا الشباب الى انكفاء ذاتي مهما تسربل بلباس اليسارية الجديدة والثورية الحادة الا انه يبقى دلالة هزيمة امام الهزيمة ومؤشر اتجاه فوقعي لا ثوري .

٥ – يبدو لي – وهذا حكم أبيح لنفسي ان اجره الى اكثر ما يكتب طراد لا على مقدمته حسب – أقول : يبدو لي ان طرادا اقرب في كتاباته الى البحث منه الى النقد ، ان النقد ، في رأيي ، تفسير وملاحظة ورأي ، اما البحث فهو تأريخ وتسجيل وجمع ، فالباحث يعتمد اكثر ما يعتمد على ذكر الحدث والنص المنقول و « التهميش » اما الناقد فهو يرصد الظاهرة ويحلل النص الادبي ويرسم ملامح المرحلة ، ولذلك فهو لا يعود الى الهوامش الا في القدرة ليؤيد رأيا او يخالف اخر .. واذا عدنا الى مقدمة طراد (ص٥ – ص٨ ، ص١١ – ص٢٢) لرأينا الكاتب يؤالف بين اراء ليست له بل لادباء متعددين ، ثم يرقم هذه الاراء ويسلسلها .!

٦ – ومما يتصل بالملاحظة السابقة اقحام الكاتب في المقدمة، وباستفاضة بالنسبة لحجم المقدمة ، موضوعات واراء ، ومقتبسة ايضا من كتاب غربيين ، مثل حديثه عن حركة العصر واسلوب الفكر المعاصر (ص٢٢ وما بعدها) ، وكان الاولى ان يوفر هذه الصفحات للحديث بشيء من التخصيص عن الشعر الجديد وشعرائه .

٧ – لقد تحدث الكبيسي في مقدمته عن ظواهر سلبية وتهم مشاكل تواجه شعر اليوم ، وطالب بقارىء جديد للشعر الجديد، وهو طلب وارد ومشروع ، ولكنني أزعم ان طلبا واردا ومشروعا ايضا – ما زال قائما – بشعر جديد « جديد » .. ان خطرا يكمن لا من فقدان القارىء الجديد فقط بل في الشعر المعروف نفسه كذلك .. ان اصالة الجدة في الشعر والفن وتوفر عوامل بقائه لقادرة على الثبات والتطور امام كل اعداء الجديد ، وان افتقاد هذه العوامل حتى مع توفر كل وسائل الاعلام لشعرائنا الشباب لم .. ولن يجدى شعرهم بشكليته الجديدة شيئا .

٨ – ثمة ملاحظات اخرى لي على مختارات طراد في كتابه .. لقد قال : ان ترتيب الشعراء لا يعني افضلية المتقدم على المتأخر وانما جاء بقصد الرتابة والتماثل في الشعر ، واني وان لم افضل ان يعتمد الترتيب الهجائي التقليدي ، لكني اؤثر لو اعتمد ترتيبا وفق منظور معين لا ترتيبا اعتباطيا ، ألم يكن من الافضل ان يتخذ من الزمنية مثلا مسارا لذكر القصائد ؟ ، أو ، ألم يكن من الحسن ينظر المنحى الفني في ترتيب الشعر او الشعراء ؟ .. والا فمن حقنا ان نتساءل : لماذا قدم عبدالوهاب البياتي ومحمود البريكان وسعدي يوسف وبلند الحيدري – الذي اوحى له في مقدمته بريادة لا اتفق مع الكبيسي عليها ، فبلند – في اعتقادي من الاوائل وليس من الرواد لان تأثيره على الشعر الجديد ليس بالقدر الذي اوحى به الكبيسي .. »

أعود فأتساءل : لماذا قدم هؤلاء الشعراء على بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وهما رائدا الشعر الحر .

ومن جهة اخرى لقد اباح طراد لنفسه ان يضحى مختاراته قصائد لشعراء ليست لهم قيمة شعرية معروفة (ومنهم – مع الاعتذار – طراد نفسه) ، في حين اغفل شعراء تحدث هو في مقدمته عن موقفهم الشعري الخاص او مكانتهم التاريخية في شعرنا الجديد ، واذكر بخاصة الشاعرين صادق الصائغ وعبدالرزاق عبدالواحد .

اننا نأمل ان تأتي دراسة طراد الكبيسي للشعر الجديد التي وعدنا بها في ختام مقدمته متلافية نواقص هذه المقدمة ، ومعطية الشعراء المجيدين ، وبخاصة الشباب منهم ، حقهم من الوقوف والقييم بعيدا عن الخلط بينهم وبين الشعراء « العاديين » .. ولا اريد ان اسمي ..

يوسف نمر ذياب

الفنانة بريجيت رايلي

بقلم : بريان روبرتسون
ترجمة : علي الصقر

العين هي الدائرة الاولى ... امرسون

قد يكون الفن أشياء كثيرة ولكن في الاساس ليس وسيلة اتصال بالمفهوم المتعارف عليه اذ هناك وسائل أكثر سهولة وأقل اجهادا في التعبير الفكري المباشر من رسم لوحة او صنع تمثال ، الامر الذي لا يعتمد عليه ، الا انه على العكس من ذلك لا تستطيع الوثائق المكتوبة أو المطبوعة او الافلام او برامج التلفزيون وهي افضل وسائل الاتصال بالمفهوم اليومي ، لا تستطيع ان تنقل على اي مستوى من الدقة حقيقة الطبيعة التصورية لـ « تعميد المسيح » لپيرو أو « المراكشيون » لما تيس اذ ان المبتكرات التوسطية للفن المرئي تستخدم لغة بعيدة عن الدقة او خارجة عن الصدد وتشتمل بالتالي على كثير من الزيف .

يهيء الفن التقاء ظرفيا يفرض تمييزا غير مسبق في كشف ابعاد لا متوقعة تمنح الحياة الرحابة والقدرة على التغيير والتي تبدأ وتنتهي لدى الفن في الادراك الحسي على حين تبرز المفاهيم في مراحل متوسطة ، والفن المرئي هو في الاساس فعل اشبه بالوحي بالمعنى الانجيلي او الاعجاز الاسطوري ينبجس الماء من الصخرة الجرداء ، وعلى حين يستعصي ذلك على التفسير تكون العين الشاهد الاول عليه .

يمكن ان يحيا المرء حياته في ظل الايمان المتفائل بالنظام والضبط والمنطق ـ وعلى طول الخط مع التمزق السحري ـ الا انه ينبغي ان نعلم ان عملية الخلق في الفن المرئي تمثل تكثيفا للنشاط البدائي الذي يلامس مستوى الادراك العميق سواء كان معروفا حتى تلك اللحظة أو كان نسيا من الف عام .

عندما يحدث فعل الوحي ، تبعث العين الى الدماغ باشارات متعددة من الوعي ، في هذه اللحظة المقلقلة المرهفة الحادة التي يمكن فيها للكلمة قولا أو كتابة ان تحجز أو ترسم بجمود الاستجابة التصورية لفعل الوحي .

ان الفنانين يبدعون عبر الالهام المنبثق عن الادراك ، وعلينا ان نتلقى ما يعرضون علينا بمنظار تصوري ، والابعاد التصورية لانهائية.

ان هذه التوطئة انما كتبت بسبب ان الناس في عهد يتصف بعدم الايمان يصعب عليه التسليم ، او على الاقل الارتباط ، بامكانية التلاؤم مع العصر ، النموذج الارقى ، وهناك ميل لابعاد الفن الى منفى التعامل الوضيع لدور الاعلام والاتصال والتظاهر .

هناك ايضا اصرار عام على التفاهة يرافقه تدمير للحواجز الحيوية : الانواع ، الاقسام ، وفوق كل ذلك المعايير التأريخية حيث ينشغل القسم الاعظم من الفن المعاصر بمشاكل الانجاز ، والتشكيل، والتحضير في خفراء المواضيع الكلامية الرائعة .

تعتزم هذه المقالة القاء بعض الضوء وتقديم بعض الحقائق عن طرائق عمل بريجيت رايلي .

اذا أمكن مشاهدة أكبر قدر من معروضات الفنان في أبسط المستويات في محاولة للكشف عن مراحل نشوء الهوية الذاتية للخلق في البيئة الحاضرة فان معارض بريجيت رايلي الفنانة الاربعينية الانكليزية تظهر بوضوح أكيد ضمن حدود ومؤهلات دقيقة .

ليس في النية تصريف او تقدير تطويرات الفنانة أو في الحقيقة بيان المدى الكامل لتطلعاتها مادام ذلك يعود للمستقبل .

ان الرسوم هي مجرد بقايا البدايات المعدة في مساحات الوعي الحسي لهواية محددة والتي تدعم على الاقل التعادل الدقيق بين الوعي والتصور والتحويل المحدد للتصور من العين الى المعصم فالورقة أو قماش اللوحة ، وحتى في هذا السياق فان الشخصية تبصم ذاتها بنعومة عبر التذوق والنزوع الشخصي وبالتقابل بين ما ينبغي نفيه او تأكيده منها . ان نظرة على رسوم رايلي المبكرة تظهر على الفور اهتماما بالتجريد اللوني كتكوين بالمعنى التحليلي او التخطيطي أكثر منه تكوينا وصفيا بنكهة تأكيدية في التباين بين الضوء والظلام ، ونزوع لاستخراج العناصر التجريدية من ابسط المواضيع التقليدية مثل ، شخص واقف ، رأس ، منظر طبيعي ، الحياة الجامدة .

وفوق كل ذلك فالفن هو الهوية الخلاقة من ناحية الصيغ المعممة للقصد الفني ، وليس علينا ان نشير الى رسوم ما بعينها عندما نشير الى تيتان وآتيو ، او غرونوالد . دون الالتفات الى التأثيرات التأريخية والمكانية والقومية والنفسية او حتى الثقافية المعروفة ـ انما نريد انفاذ الضوء الى البنية ، المادة والروح ، للمناسبة المنعزلةللحياة ذاتها وظروفها المرئية .

ان عامل الهوية في اي محاولة لتصريف الصدق المادي لما قد انجزه الفنان تشمل الجانبين المركزي والتشتتي ، الا انه من الضروريالتحري عن خلفياته المصدرية من دليل ثابت وغالبا ما نجد ان الطريقةالوحيدة هي طريقة هاملت في مقولته « من اللااتجاه نجد الاتجاه » .

ان الاعتبارات الجمالية لفن ما تفصح تدريجيا عن اخلاقيته السائدة على ان عقلانيته تستوحى او تجابه بحركية اعمق مستوياته حيث يمكن عرضه كمقابل للهوية الذاتية .

في فن بريجيت رايلي يصطدم فورا اي تصريف للهوية بالتناقض الظاهري اذ بالرغم من أن أعمالها هيأعمال بريجيت رايلي وليستأعمال أي فنان اخر فان هناك جانبا من اعمالها يتحدى خاصية الهوية في معناها التقليدي للسطح القماشي ، او الممارسة الشخصية للتخضيب ، ان سطوح هذه الرسوم تفتقد الهوية وهذا ليس امرا شديد الغرابة .

ان التزمت الحاد في التصور لكثير من الفنانين يطمس ذاتيا في التعبير التكويني الموضوعي التمثالي .

ان رايلي تخطط لكل رسم ثم يتم تنفيذه بعون مساعدين تحت اشراف فني ثابت وصارم وسطوح رسومها تبقى لا شخصية كليا .

ان الهوية تعلن عن نفسها في الادراك المرئي وتتبلور كفكرة تفجر او تحرر ماهية الخبرة العقلية الجديدة .

ان تنفيذ العمل بعون مساعدين له مبرراته العملية اذ بدون ذلك سوف لن تستطيع الفنانة المحافظة على انطلاقها مع افكارها والسبب الاضافي لاستخدام مساعدين هو طبيعة رؤيا رايلي التي تتحاشى التعامل الدهاني وتتطلب النقاء التنفيذي عوضا عنه ، ان الحاجة تقتضي الطرائق التطبيقية فقط وعمليا آلية الارتكاس والنقاء المادي ، ولقد الفنا هذا الاسلوب لدى النحاتين الذين يستخدمون مساعدين كما يستخدمون المكائن ولكن هذا الاسلوب لا زال في بدء عهده في الرسم ولا يلاقي قبولا من الجمهور .

ستيلا ولشتنشتاين وهما فنانان امريكيان يستخدمان مساعدين وكذلك فاسارلي في فرنسا غير انه في حالة رايلي فان غياب السطح المتفرد الشخصية ربما مس التوتر العصبي الاولي في ادراكنا الحسي بسبب ان مقاصدها ان لم تختلط بمقاصد ستيلا ولشتنشتاين فانها ستكون متناقضة كلية في قصور زخمها التعليمي بالنسبة لفاسارلي .

ان رايلي بطبيعتها اكثر ميلا للرومانسية من فاسارلي بالنسبة للمواقف والاحداث التقليدية التصوير في اصلها وربما بدت هذه المقدمة بعيدة عندما نرى ما انتجوا مقارنة بخاصية التزيين (الديكور)

– في ارفع المستويات – وفوق كل ذلك فان الحافز الرئيسي لـدى فاسارلي هو المعمار .

وبالنسبة لفنانة رومانسية فان من الجدة التامة نبذ المقـوم الاقدس للمسات الشخصية والانغماس الكلي في الحساسية المفرطة للتغير الحسي الملموس للسطح والنتيجة تشبه سماع موسيقى غـير مألوفة تصدر عن آلات لامرئية .

ولفاسارلي اضافة لذلك موقف خاص تجاه الفن ، التكنولوجيا ، الكومبيوتر ، المجتمع ، مما يسهل عليه الانتاج المتعدد مع النشاطات الاخرى التي ترفض الاستقلال في الرسم المنفرد ولقد قال مرة انه يستمر على الرسم فقط للمقام الضروري والعوائد المالية التي يحصل عليهـا بالممارسة والتي تمكنه من متابعة بحوثه .

ان رايلي لا تشارك فاسارلي موقفه هذا وهي رسامة تمارس عملية الخلق الفني بدافع استكشاف عوالم مجهولة وبسبب الطلب على رسوم يمكن ان تعد من ناحية الادراك كنشاط حسي مكثف الابداع التخيلي يمكن فقط ان ترى وتحس بعد اكتمالها . وهي تؤمن ايضا بفذاذة العمـل الفني كشيء يسمو على الوجود المادي وليس كنموذج بدائي او مرحلة من مراحل البحث .

ان النجم الهادي لرايلي يتضمن مركزيا الانطباعية التي تتأرج في اعمال سيوران ، مونيت ، فان كوخ ، موندريان ، والمسـتقبلين ، وهي تنتمي الى التعبير المادي لحالات الطمأنينة النفسية ، التوتر ، الاسترخاء ، الاضطراب مع فرض البدء ونقيضه والتركيب ، مـع التمزق الالهامي للتوالي المنتظم مع التزيين والاسـتفادة من بعـض الوحدات كمكونات بالترابط مع بعضها لتبيح التركيب الوظيفي لغيرها، والعوامل الخفية في جوها المعقد تتكشف عن مناخ طري .

في كل ذلك وفوقه جميعا تحرير الطاقة غير المرئية سابقا في الضوء واللون من سباتهما ويفعل الوزن الاضافي للمراس الشخصي فقط كبرقع مذهل بين المشاهد وهذه الطاقات وبالتحديد كحد تأهيلي .

ان ما أدعوه الحافز الرومانسي وراء أعمال رايلي يشمل جانبـا اخر من رسومها ، فرغم ان الفنانة تعمل اساسا ضمن الحدود المبينة لتوالي الافكار المترابطة او خطط الانتاج الواسع للرسوم فان هنـاك بعض الابتعاد التصادفي عن هذا المبدأ ، العمل المنفرد او مجموعـة الرسوم قد تبدو فجأة في منأى عن مقدماتها ، وهناك اطوار من التقتير ، اذ ان جانبا من اعمالها على الاقل لم يكن مستثمرا بشكل كامل ، ان الاشكال البيضوية قد حرفت بدقة وغيرت الزوايا افقيا وقطريا ورأسيا او التحلزن المركزي الحركة الاعدادية اللامركزية عبر السطح في هذه المجموعات من الرسوم يكتشف اللون اولا ويستدعي قدما ما ليس في الجوهر من الرماديات الدافئة او الباردة المعدلة بدرجات متناهيةالدقة من النقاء الى ان تبلغ الذروة في الرمادي المنجمد الذي يرى قرنفليا ، لتعادل الخطى غير المرئية لاتجاهاتها كما في تكوين حركتها .

تعمل رايلي حدسيا ، وفي هذه الاحوال شعرت بأنها مشـدودة للتحرك الى حقول اخرى ولان التعقيدات المضامينية تبطىء استجابتهـا لافكار اخرى .

وهي تعمل ما وسعها لتأكيد حدسيتها باساليب كلاسيكية بتتال مدروس ، والنهايات السائبة التي تلتقط في النهاية لتوسع فيمـا بعد ، الا ان نتاجها عموما يتولد ذاتيا وبزخمها بشكل شديد .

ان التداخل اللامركزي الرباعي بين اللون ، والاتجاه الحركي ، السرعة ، والشكل في هذه المجموعة من الرسوم ينبغي ان يمتد .

بالرجوع الى الافكار وتعبيراتها نصل في المرحلة التالية في تحديد هوية رايلي فالفكرة يمكن ان تصور الا انها عند رايلي اوليا مفهومية في قوتها الدامغة او ادراكها المادي الى الحضور .

يستكشف فاسارلي ثقافيا المفاهيم الرسمية حتى لو تضمنـت تشويهات بالحدة التي تستكشف فيها رايلي العلاقة البصرية غير المتوقعة ووليدها كتتابع طبيعي للاحداث في التزامها الرصين للادراك المتولـد غريزيا وبالاستنباط .

قد يكون الوعي مشتركا بين الفنانين الا انها تختلف جذريا عنه في استخدامها للفراغ حيث يلزم فاسارلي نفسه باسـتخدام الفـراغ بمستوى الصورة تاركا المشهدية توحي بما قد ينفرط عنه أويتقوقع فيه.

ان جذور فاسارلي تضرب في التكعيبية والانشائية المعمارية أمـا فراغات رايلي فهي مراحل بيضاء او ميادين خالية قابلة لضم ما يفيض من تداخل التجاور اللوني ان فراغ رايلي الحقيقي خماسي الجوهـر واكثر درامية بشكل لا يمكن معه تحديده بمستوى الصورة انه البعد بين المشاهد واللوحة وهذا هو الميدان الحقيقي للمواجهة الدرامية .

ان مقبس الايحاء من مستوى الصورة بالنسبة لرايلي يخـدم كبعد صوتي او مجال مغناطيسي معكوس ، ان بث اللون او الضوء كلون التي لا تتواجد على السطح الحقيقي لرسـومها وتبرز الى الوجـود لجسيديا غير متوقعة او قابلة للتنبؤ في مرحلة محددة في رحلتها اليك .

وهناك نقطة ابصار مثالية والرسوم تتطلب استكشافا فعالا مـن ابعاد متعددة تتعادل في الاهمية وينبغي دراستها عن كثب والتعرف الى مصادر طاقتها المحركة .

تعمل الرسوم من مستويات متعددة ، في كل ذلك فان دقة الانارة ذات تأثير بالغ وتقوم الفنانة بدراستها جميعا في ضوء النهار ، ان الضوء الصناعي من النوع الخاطىء قد يعكس ما ينساب من اي لوحة بشكل مميت وفاقد الحركة في تزييف اللون بتأثير الضوء .

اذا كان فاسارلي يصدر عن الانشائية والمعمارية ويعنى بالمبادىء المعمارية فان رايلي تحاول ان تتوسع بوسائط المعادلات المفاهيمية التي هي حدسية وعقلانية لبلوغ الذروة الافتراضية التي بلغها الانطباعيون.

لكن الانطباعيين كانوا مصممين على تسجيل الظواهر الحقيقيـة للطبيعة مع اكبر قدر من التعبير التشكيلي بافضل استخدام للاصباغ والضـوء واللون .

التقسيمية والتنقيطية التي اكتشفها سيوران لا تخدم كأسـاس للانفصال بالنسبة لمعاصريه حيث انكبوا عليها وجزؤها الى مواضيع وعناصر تخضيب . وقد حررت رايلي هذه المدارس واكتشافاتها اللاحقة من المادة والعنصر واحالتها الى غيوم ضوئية ملونة تطفو في الفراغ بين المشاهد والسطح اللاشخصي .

ان مواضيع رسوم رايلي تختلف كليا عما توحي به مظاهرسطوحها الوصفية أو الشعارية النوع . انها قد حررت أشياء اخرى نتحدثعنها نفسه عبر التحليل ، وبعد ان يجد نفسه مكبوحا من ان يكون هو ذاته كاملا او حقيقيا في شخصيته المتأصلة بتدخل قسري يندفع بافتراضات اجتماعية ، كذلك اعتزمت رايلي باعتمادها ، وبدقة مطلقة ، الطاقات الاساسية للتواجد في تقاطع الخطوط او اختلافها في الكتل المعاكسة التمدد والانقباض في توازي الاجواق اللونية وفي توازي او تقاطـر جزئياتها او المظاهرة التي تتيح للون ان ينتهك او يغير الخاصـية الوظيفية للاخر .

كل هذه الانهماكات حررت من الخارج من الحاجات المتفرقـة الوصفية او الشعارية النوع . انها قد حررت اشياءا اخرى نتحدث عنها فيما بعد الا ان الامر الاساسي الان هو فهم حقيقة ان فنها هو فـن الادراك الذي يؤكده المفهوم الملموس « وراء المشهد » اذا ما كان لرسومها ان تبلغ نقط الحياة الكاملة حين تسكنها عبر المدى الذاتي بالسماح للعين ان تهيىء النقطة البؤرية بدقة خاصة واحساس مركز دون ان يترك شيء للصدفة رغم ان الكيفيات التخيلية للرسوم تشع خلـف اللقاء البصري مارة خلاله الى بعد اخر .

ينبغي ان نسمح هنا للفنانة بالتحرج عن نفسها « ان هناك خزائن هائلة من الطاقة في كل شيء فاذا ما سمحت لها بالتفاعل بحرية بعيدا عن الضغوط والمفاهيم والقصور والتحريف والفساد او اعفائها من حمل وتجسيد خاصيتها الموضوعية فستقترب من تحفيز واطلاق قوة خلـق حقيقـي » .

وفي هذه النقطة بالذات يمكن ابراز الوجه الاخر لهوية رايلي بانه مفعم بالحيوية والجدة الصارمة لادراكها ، والحيوية المادية فيعملها تجعل الجانب الادراكي ليس عاملا مساعدا وحسب بل وكل الابصار .

وحتى في اللقطات الغريبة تمتلك لوحاتها ادراكها الجمالي المستقل كتراكيب تجريدية .

مرة تذمر هنري جيمي من ان « بعض الاعمال الفنية هذه الايام تصل محاطة بالتفسيرات ومدفونة بالتعليقات النقدية حتى ان المرء لدى اقترابه من اي منها يبدو اشبه بمن يفتح الباب لضيف ليجده على عتبة الدار محاطا بالبوليس » .

ان اعمال رايلي ترحل ابعد من نقطة الختام المضادة حيث تبلغ ذروتها في تحلل المواجهة المادية خلف واجهة مستوى الصورة الا ان الرسوم تصل وحيدة بشروطها الخاصة ودونما دعوة وهي ليست مصحوبة بعوامل استثنائية .

ان التناظر مع الطبيعة بين الحين والحين يكون تصادفيا رغم ان نقطة البدء لدى رايلي قد تنبثق احيانا من الملاحظة المباشرة للطبيعة

وفي معرض حديث لها عن زيارتها لفرنسا اشارت الى التحلل الصخري بفعل الضوء حيث تنعكس حزم ضوئية دقيقة من الوجه اللامرئي للسطوح الصخرية وفي ايطاليا لاحظت ان الحر القائظ يحول مظهر السهول كما ان الهندسة المنتظمة للارصفة تبدو لا متماثلة بعد زخات المطر .

وفي دراساتها لرسومها انعكست هذه الملاحظات للظواهر الطبيعية في خطوط تجريدية للضوء والظلام ، الحركة والسكون ، ومتناقضات اخرى في الطبيعة التي منها استخلصت الفنانة قاعدة معينة استنادا اليها تنقل أشكالها على اللوحة .

ان تصرف اللون يستقر بايدي رايلي الى سلوك محكم ولا يبرز في لوحاتها التامة اثر للتخطيط والتسطير بل ان التوالي يكمل دورته فتوحي اللوحة باصالة غير قابلة للتجزئة لخبرتها عن الطبيعة .

الكوسموبوليتيه في فن سترافنسكي

نورالدين الصالحي

عندما يتصفح المرء حياة الموسيقين الكلاسيين الروس : رسائلهم او مذكراتهم الشخصية يشعر المرء بالقوى الحاملة للمحتوى والشكل في أعمالهم . هذه القوى هي حب الوطن وحب الانسان . فقد صرح **الموسيقار** كلنكا (Glinka) مرة « ان **الشعب هو الذي يخلق** الموسيقى . وما علينا نحن الموسيقين الا تنظيمها » وكان هذا التصريح وثيقة صلة وخطا عاما يسير عبر موسيقاه . وترى مثيل هذا الخط عند مزورسكي أيضا ، الذي أراد عكس الحياة في موسيقاه كما هي ، حتى لحظاتها الخالية من كل جمال . رامسكي كورساكوف وبورودين ، اثنان من كبار موسيقي القرن التاسع عشر كان كل منهما كمواطن وكفنان انسانا ثوريا . ففي أيام الثورة الروسية عام ١٩٠٥ طرد كورساكوف من الاكاديمية الموسيقية بسبب أرائه التقدمية . كما ان الموسيقي العبقري تشايكوفسكي صور في كل سنفونياته وأوبراته حياة الانسان المعاصر له ، الانسان الروسي . ووقف بموسيقاه بجانب كفاح شعبه من أجل حياة سعيدة .

ولكن نظرة الفنان هذه الى الحياة تغيرت في أواخر القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين . فالموسيقار سكريابين (Scriabin) (١٨٧٢ ـ ١٩١٥) مثلا لم يستطع فهم بؤس الزمن الذي عاش فيه ، ورأى في الحرب العالمية الاولى أشارة الهية للزوال الموعود به للعالم .

كما ان ارتباطه بالشعب كان هزيلا عند مقارنته بالكلاسيين قبله . وبعد انتصار ثورة اكتوبر العظمى لم يستطع عدد كبير من الفنانين فهم القيمة الاجتماعية لهذا الحدث الكبير . فترك الكثير منهم البلاد ومنهم رحمانينوف ، پروكوڤييف وسترافنسكي الذي عاش قسطا من حياته في فرنسا انتقل بعدها الى الولايات المتحدة الامريكية واصبح هناك مواطنا أمريكا ورغم الدعوات المتكررة الصادرة من الحكومة السوفيتية بعودة هؤلاء الفنانين الى وطنهم وتحذيرهم من نتائج هذا الانقطاع على مواهبهم ، لم يعد سوى پروكوڤييف الذي شعر في وقت مبكر بجدية هذا التحذير . وقد اثبتت سنوات الابداع التي تلت عودته صحة قرار العودة هذا . أما رحمانينوف فلم يتمكن من الوصول الى قرار من هذا النوع رغم وعيه للنتائج ، ورغم وضوح تأثير هذا الانقطاع في انتاجه الفني . وقد صرح قبيل موته : عندما تركت روسيا لم تبق لدي الرغبة في التاليف ، عندما تركت الوطن أضعت نفسي » . والآن آل سترافنسكي الذي أدى الانقطاع عنده الى نتائج جدية لابد من الاشارة اليها .

ولد سترافنسكي في ١٧ حزيران من عام ١٨٨٢ في اورانينباوم (Oranienbaum) قرب بطرسبرج . وكان والده مغنيا في اوبرا القصر القيصري وفنانا له وزنه وقد تعرف سترافنسكي من خلال والده على الاعمال الهامة للاوپرا الروسية والاوربية الغربية عند ذاك . وفي صباه كان يستمع الى غناء الفلاحين والفلاحات في الحقول . ورغم مواهبه الموسيقية التي ظهرت في محاولاته التأليفيه الاولى ورغم عزفه الجيد على آلة البيانو فقد ارسله والداه الى جامعة بطرسبرج لدراسة القانون . وفي أثناء احدى سفراته الى الخارج تعرف سترافنسكي على رامسكي كورساكوف الذي ابدى اعجابه بمحاولاته الاولى واستعداده للاشراف على دراساته ومؤلفاته . وعملا سويا مدة ثلاث سنوات تعلم سترافنسكي خلالها الكثير من استاذه كورساكوف . وقد ظهر تأثير كورساكوف واضحا جدا في التوزيع الموسيقي لكثير من مؤلفاته الاولى بجانب تأثير كورساكوف تأثير الموسيقيين الالمان مثل برامز والفرنسيين الانطباعيين مثل ديبوس وغيرهم .

في عام ١٩٠٩ تعرف سترافنسكي على رئيس لفرقة باليه متجولة وعملا سويا سنوات عديدة كتب فيها سترافنسكي للفرقة ٣ باليهات تعتبر من أعماله الفنية الهامة .

وتحمل هذه الالحان نكهة ما قبل الحرب العالمية الاولى . وقد استخدم في هذه الباليهات الكثير من الحان الاغاني الشعبية . ونرى في هذه الفترة من حياة سترافنسكي التأثير المباشر للفولكلور والحكايات والاساطير الشعبية في موسيقاه . كما توصل الى استخدام تكنيك جديد في كتابة الايقاعات ظهر تأثيره واضحا على الموسيقيين الذين عاصروه **مثل پروكوڤييف وشوستاكوفج** .

ان سترافنسكي كان يملك حبا كبيرا للرحلات وقد عاش ايام الحرب العالمية الاولى في سويسرا حيث بلغه هناك خبر انتصار ثورة اوكتوبر والتي لم يفهم اهميتها التأريخية كما انه لم يستوعب فهم الدور الجديد للفن في الاشتراكية لذا فقد فضل البقاء خارج وطنه طوال حياته . وان آخر عمل فني لسترافنسكي يعبر عن ارتباطه بالوطن كان القطعة الغنائية « الزمان » التي استخدم فيها اغاني ورقصات روسية شعبية قديمة . ففي السنين التالية نسمع له الحانا تحمل نكهة روسية بيد انها لا تعبر عن ارتباط ما دائما هي امكانات موسيقية مستخدمة كمواد بنائية . فأهتمامه بهذه المواد البنائية كان في مستوى اهتمامه بالجاز واسلوب كلاسيكي ڤينا وموسيقي القرن الخامس عشر . وقد ألف سترافنسكي بعد الحرب العالمية الاولى مباشرة الاوپرا « قصة جندي » الذي صور فيها جنديا عائدا من الحرب يعقد حلفا مع الشيطان للوصول الى الثروة ولكن الشيطان يتغلب بعد محاولات على الجندي ويلقي به في الجحيم وقد استخدم سترافنسكي في هذه الاوپرا المواد الموسيقية المستخدمة في الجاز فالعنصر الروسي خافت هنا وفاقد لكل شخصية . ان سترافنسكي قد اتقن الاساليب التكنيكية الموسيقية اتقانا يثير الدهشة . فالموسيقى التي كتبها



اعتبارا من هذه السنوات لا تثير الضجر وذلك لاعتمادها على عنصر التنويع سواء في التوزيع الموسيقي أو في الشكل . بيد ان المرء يشعر عند تحليله لهذه الاعمال الفنية ان شخصية ستراڤنسكي والاصالة مكبوتتان لحد الاغتيال . ففي هذه الاعمال يلعب الاسلوب الغنائي لموسيقي القرون الماضية الدور الاساسي . ففي كونشرتات الكمان يتبين التأثير الواضح لباخ وفي باليه « قبلة الساحرة » تأثير تشايكوفسكي وفي سنفونية المنام الكبير يبدو تأثير جوزيف هايدن وفي باليه « لعب الورق » تأثير موسيقي الباليه الفرنسي في القرن التاسع عشر . وفي مؤلفاته الاخرى نسمع بوضوح أنغام الكنيسة الكاثوليكية (جريجوريانيك) وخاصة في سنفونية « اليسالم » وفي « دعاء » حيث الاسلوب الغنائي السائد في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

وقد يسأل المرء الآن ويبحث عن الاسباب التي دفعته الى استخدام تلك الاساليب في موسيقاه وعن ابتعاد شخصية الفنان وموسيقاه عن الثقافة الوطنية الروسية .

في استطاعتنا تشخيص سببين . أولهما ان استراڤنسكي صارع نفسه طويلا لحل الرباط الفكري والاحساسي بوطنه وبشعبه ، ففي عام ١٩٣٤ تجنس في فرنسا دون ان يصبح موضوعيا فنانا فرنسيا . وفي عام ١٩٣٩ هاجر الى الولايات المتحدة الامريكية وعاش هناك سنين طويلة تجنس بعدها بالجنسية الامريكية دون ان يتحول الى فنان امريكي . فهناك في امريكا بدأ ينتقد الموسيقين الامريكيين الذين كانوا يجهدون في خلق اسلوب وطني للتعبير . وهكذا نرى الانقطاع التدريجي لستراڤنسكي عن جذور الاصالة والالتزام . وفي عام ١٩٦٢ وبعد دعوات عديدة من الحكومة السوفياتية قام ستراڤنسكي بزيارة للاتحاد السوفيتي . وهناك أكد في احاديثه ومقابلاته الصحفية على الحفاوة التي أحيط بها كما أبدى اعجابه بالموسيقى السوفيتية وبمستواها الفني . والسبب الثاني هو موقف ستراڤنسكي بالذات من الامكانيات التعبيرية للموسيقى . فقد صرح بأن الموسيقى غير قادرة على التعبير سواء أكانت عاطفية او موقفا او حالة نفسية معينة أو أية ظاهرة طبيعية أخرى . فالاعتقاد السائد بأن الموسيقى قادرة على التعبير هو عند ستراڤنسكي وهم لا أكثر .

وهكذا حل نفسه من التراث التقدمي الانساني ومن انسانية الفن . وبرغم الادعاءات والمواقف الخاطئة لستراڤنسكي من الفن ومن اللا انسانية فأن موسيقاه تضمن محتوى عاطفيا غنيا . ان الموسيقى حسب رأي ستراڤنسكي غير قادرة على خدمة الانسانية ، على التغيير، على غرس الحب للسلم وللتقدم . وهذا الموقف هو بالذات الموقف الكوسموبوليتي من الفن ، هذه الايديولوجية المرتبطة باضعاف الوعي الوطني عند الشعوب وتوهين ارتباط الفنان بشعبه . وسواء أشعر ستراڤنسكي بعواقب آرائه أم لم يشعر ، وسواء أنادى عن وعي او عن غير وعي فانه ـ على أي حال ـ قد فتح لها الابواب .

لايبزك

جيمس بالدوين

محمد درويش

ولد جيمس بالدوين في هارلم (Harlem) في نيويورك سيتي سنة ١٩٢٤ . وقد كان مولد أبيه في البلدة الجنوبية لينواورليانز الا انه رحل الى الشمال في سنة ١٩١٩ . وكان جيمس الابن الاكبر لعائلة تمتلك تسعة اولاد . كما كان له دور وفعال ونشيط في تربية بقيةاخوته من البنين والبنات حتى في الوقت الذي كان فيه مستمرا على مواصلة دراسته . ويذكر في يومياته انه أخذ على عاتقه مسؤوليته عن اخوته بيد بينما كان يحمل الكتاب باليد الثانية . وقد كان لقوة الروابط التي تشده الى عائلته ان قادته ، عندما اصبح كاتبا ، الى ان يعززاحتجاجه ضد الطغيان الاجتماعي الذي لحق بالزنوج وكان ذلك مبنيا على اساس معرفته الوثيقة بالاذى الذي الحقه ذلك الطغيان باقربائه .

وكان والد جيمس واعظا اراد لابنه هذا السير في الطريق الذي سلكه هو . الا ان الابن كان له تفكيره المختلف عن والده . فقد كان قارئا مولعا بقراءة أي كتاب يقع تحت يديه مثل (كوخ العم توم) لمؤلفته اج . بي . ستو وقصة مدينتين لديكنز . اما الكتاب الوحيد الذي كان يتجنب قراءته فقد كان الكتاب الذي يحثه والده على قراءته الا وهو الكتاب المقدس .

وتقريبا منذ الوقت الذي أصبح فيه جميس قادرا على القراءة والكتابة فقد بدأ عنده الطموح في ان يصبح مؤلفا . وحوالي الثانية عشرة من عمره استمتع بالدوين بما وصفه منشرحا : الانتصار المهني الاول ، كانت قصة قصيرة تدور عن الحرب الاهلية الاسبانية ، نشرها في صحيفة الكنيسة في هارلم . وقد استمر على الكتابة بتشجيع من والدته على العكس من والده الذي استنكر قراره بان لا يصبح واعظـا .

ونعلم من مقالات بالدوين العديدة بأن العائلة محكومة بتسلط الاب الوسيم المتكبر الشديد الحساسية . بالرغم من كونه واعظا له أثره ، فان سمنته العامة كانت متأثرة بالمرارة القاسية الناجمة عن معاناته باعتباره واحدا من الزنوج . لقد حكم البيت بقوة وصرامة وحزم ، وكان غير قادر على منح اولاده الحب والحنان اللازمين لهم في تلك السن المبكرة من حياتهم . وفي النهاية اصيب بلوثة عقلية اضافة الى المرض الجسدي الذي ألم به حتى كانت وفاته بمرض السل في التاسعوالعشرين من تموز عام ١٩٤٣ .

بعد الخلاص من وطأة الاب الثقيلة وسلطة وجوده في البيت ، اصبح امام الام الحرية التامة لان تمنح اولادها وبلا حدود كل الحب والحنان والعطف .

وفي الرابعة عشرة من عمره دخل جيمس بالدوين غمار تجربة دينية صوفية عميقة حطمت كل اعتراضاته السابقة في ان لا يصبح واعظا . فاستنادا الى الديانة المسيحية ، فان الزنوج والبيض قد انقذوا وهذا ما حتم عليه تكريس كل حياته لخدمة الرب . وفي غمرة حماس الشباب وعنفوانه ، انخرط في قراءة ودراسة الكتاب المقدس . وبعد المدرسة الصباحية كان يعظ في لقاءات واجتماعات الاماسي في الكنيسة . كذلك الحال بالنسبة لايام السبت والاحاد . ان قوة حياته الروحية في تلك

الفترة قد انعكست في روايتــه (اذهب وأعلنهــا على الجبــل) Go Tell it on the Mountain والتي صدرت عام ١٩٥٣ .

ان عاطفة بالدوين تجاه الكنيســة ثبت انها لم تكن غير انبهار قصير الامد . اذ انه فقد ايمانه الجديد بعد مرور ثلاث سنوات تقريبا وترك الوعظ في حوالي السابعةعشرة من عمره . وقد اصبح الان مقتنعا بان التطرف الديني للزنوج الامريكيين كان يعني الاستسلام المدمر للذل والقهر . كما انه في ظل الدين وحده سمح الامريكيون البيض للزنوج بمزاولة طقوسهم الدينية . لقد دخل الزنوج في سلك الكهنوت لان اي طلب للانتماء الى اي حقل وظيفي اخر كان مسدودا بوجه الجميع ماعدا البيض . وقد اعتقد بالدوين بان وظيفة والده الدينية هي البرهان على الذل والاهانة . وقد كتب عن والده بعد سنوات قائلا : لقد غلب على أمره قبل أن يموت بوقت طويل لانه ، في أعماق قلبه ، كان مؤمنا بما يقوله البيض عنه . ذلك هو احد الاسباب التي جعلته يصبح قديسا . وقد كان بالدوين مرتعبا من حياة والده المتذبذبة بمرارتها وعزلتها . وبنفور من ذلك الوضع الذي اودى بحياة ابيه فانه اخذ يكافح ليبني لنفسه مركزا محترما وشريفا في العالم . وهكذا ، وطلبا لتحقيق الذات ، ترك منزله وهرب من عالم هارلم الذي كان مطبقا عليــه .

ومع هذا ، وبالرغم من ان فترة السنوات الثلاث التي قضاها بالدوين في خدمة المسيحية تعتبر قصيرة ، فانها تعتبر واحدة من ابرز المؤثرات على كتابته . فروايته (اذهب واعلنها على الجبــل) منصبة في ادراكه الذي لا يدانى لطبيعة نصرانية الزنوج . وانه ليعيد الامساك وبدقة متناهية اسلوب التخاطب الانجيلي لابطاله المسيحيين من الزنوج . اما اسلوب كتابته الشخصي والاعتيادي فهو سهل مباشر ، صارم وشاعري ويعود بدرجة كبيرة الى استفادته من الكتاب المقدس كما هو واضح حتى في كتاباته غير الروائية .

ان قلة من الكتاب ذهبوا بعيدا منقبين من اغوار نفسهم مثلما فعل بالدوين او اقتربوا من تجاربهم الخاصة وتجارب الاخرين القريبين منهم كما فعل فمن المحتمل اننا نعرف اكثر عن الرجل نفسه من خلال تصويره في رواياته لحياة الزنوج في هارلم مما يمكن ان نلمسه من جمع ذلك عن طريق السيرة مباشرة . والاكثر من هذا فاننا نرىبصورة حية مؤثرة ما الذي يعنيه للزنوج العيش في مجتمع البيض المتسلط ـ التوتر والصراع ، الحب والكراهية ، لناس ألقي بهم معا ويتمسك البعض بالبعض معا بسبب الخوف والذل اللذين يترصدان بهم خارج حدود الجيتو او المنفى المضروب حولهم . ومع هذا يبدو من الضروري التأكيد على ان بالدوين هو كاتب خلاق اصبحت ابحاثه عن البطــل والموقف غير محددة ببيئة ضيقة او بمجتمع خاص . ان ابطاله يجذبون الانتباه ويثيرون الاحترام ليس ببساطة لكونهم من الزنوج ، ولكن لكونهم رجالا ونساء واقعيين لهم تطلعاتهم ومشاعرهم الانسانية اضافة الى مواطن الضعف السائدة عند سائر البشر .

وخلال السنوات السبع التي اعقبت تركه للوعظ ، واجه بالدوين صرامة التمييز العنصري والاذلال حتى انه كاد يلقي حتفه على ايدي المتطرفين البيض . وخلال تلك الفترة ايضا بنى فلسفته الاجتماعيــة على الاعتقاد بان الكراهية تؤذي الكاره اكثر من المكروه . الا ان ذلك الظلم لا يجب ان يعانى ويقبل عن طيب خاطر بل يتوجب محاربته بكل سلاح ممكن . وبعد ان تخلص من نزعة الكراهية التي واتته في البداية ضد المضطهدين البيض اخذ يكيف نفسه في الوقت الذي كان يبحث فيه عن الامن وينشد الطمأنينة . كما انه لم يفقد ابدا الامل الذي كــان يجعله يعتقد بان قدره هو ان يكون كاتبا .

وفي الحادية والعشرين بدأ بالدوين بكتابة رواية الا انه بالرغم من المساعدة التي تلقاها لاكمالها ، فشل في العثور على ناشر . ثــم اشتغل بعد ذلك نادلا فيمطعم قروي واخذ يستعرض ويعيد النظر في كتب اغلبها يعالج حياة الزنوج ومشكلاتهم . الا انه سرعان ما بـدأ بكتابة مؤلف اخر ، بالتعــاون مــع المصــور ثيودور بيلاتوسكي Theodore Pelatowski . ولكن حظ هذا الكتاب لم يكن باحسن من حظ روايته الاولى اذ انه رفض من قبل الناشرين ايضا . وفي الرابعة والعشرين بدأ بكتابة الكلمات الاولى من روايته (اذهب واعلنها على الجبل) . الا ان قراره بعدم امكانية انجاز اماله وطموحه في بيئته المضطهده جعله يرحل الى فرنسا عام ١٩٤٨ ليعيش هنــاك حتى سنة ١٩٥٧ .

وفي فرنسا التحق بالدوين بغيره من الكتاب والفنانين الزنــوج الذين كانوا مثله قد غادروا الولايات المتحدة بسبب جو باريس الجذاب وباعتبارها مركزا للثقافة الاوربية ، غذى مواهب وقابليات الزنوج الشباب الخلاقة حتى اعتبره الكثيرون بمثابة الملجأ لهم . وهناك عقد بالدوين عدة صداقات جديدة اضافة الى انه عاد فاجتمع شملهبريتشارد رايت الكاتب الزنجي الامريكي المعروف .

ان العلاقة التي كانت قد بدأت بينهما على غرار علاقة الاب الروحي والابن الروحي عادت اخيرا فانقلبت الى خصام لم ينته . اذ بتطور رؤيا بالدوين الشخصية فانه اخذ برفض الصورة التي وضعها رايت لوضع الزنوج في كتاباته . اذ بالنسبة لرايت كان الزنوج دائما قتلة ولصوص ومثيري شغب . أما بالدوين ففي محاولته لصد ومعارضــة استمرار عرض مثل هذه الصورة المثيرة للكراهية فانه اقتنع بان الجيل الذي يقف مع رايت وابطال كتاباته لم تعد هي الصورة الحية للزنوج هناك . وهكذا ، وبعيدا عن اعتبار الزنوج (كرمز اجتماعي) فان بالدوين كان راضيا في تصوير الزنوج على انهم (وحدة اجتماعية) لها عواطفها وعلاقاتها الانسانية المميزة لها . وقد كان ذلك بمثابة أهانة كبيرة لرأيت الذي كان موته المبكر سببا في عدم وضع حد لذلك الخصام بين اثنين من ابرز كتاب الزنوج الموهوبين .

وقد ألمت ببالدوين تجربة اليمة في باريس . اذ بالاضافة الى الفرنسيين وغيرهم من الاوربيين الذين كانوا يعتبرون مشكلة الزنــوج مشكلة نظرية الى حد كبير كان هناك الافريقيون من المستعمرات الذين ، على الرغم من بشرتهم السوداء ، كانت لهم جذور مختلفة وتطلعات مغايــرة . والاكثر من هذا فانه كانت لهم عادات وتقاليد متباينة مــع ردود فعل نحو الاخرين ونحو المشاكل لها صورة مغايرة أيضا .

لقد وجد بالدوين باعتباره امريكيا من الطبقة الوسطى اواصر مع غيره من ابناء الطبقة الوسطى الامريكييناالقاطنين في باريس اكثر ممن هم في نفس لون بشرته في افريقيا . كما انه ادرك وبشيء يشبه الصدمة انهأولا وقبلكل شيء أمريكي وبقدرأمريكي أبعد من الافريقيينوالاوربيين وغيرهم . اذ على الرغم من كل المعاملة السيئة التي لقيها على أيــدي الامريكيين فانه لايزال امريكيا بامكانه ايجاد المنفذ والخلاص وتحقيــق المساواة الاجتماعية والاعتراف بكيان الزنوج ليس في أي مكان بل ضمن المجتمع الامريكي. وعلى الرغم من ان بالدوين كان مسرورا من وجود بعض الامريكيين من حوله حيث كان بامكانه الاتصال بهم من وقت لاخر ، الا ان هذه الصلة كانت كل شيء الا ان تكون أكثر الانواع راحة لاسيما مــع الامريكيين البيض . وقد كتب بالدوين في هذا الصدد يقول : (يبقى هناك ورغم كل شيء ، بين الامريكيين البيض والزنوج ذلك الحاجز المنيع لذلك الوضع المشــين) . لقد وجــد في غير اســتطاعته مناقشــة وبطريقة مقنعة الوطن أو الماضي مــع الامريكيــين البيض (الا بعبارات مقتضبة جدا وبحــذر) . وحتى مع الزنــوج الامريكيين أنفســهم فان الموقف لم يكن أكثر اختلافــا لان كل واحــد منهم كان حــذرا في علاقاته مع الاخرين على حد تعبير بالدوين اذ هو يقول (عندما يلتقي احد الزنوج بزنجي اخر في حفلة كوكتيل مخصصة للبيض فقط لايتمالك احدهما من ان يسأل رفيقه كيف امكنك الوصول الى هنا .)

وفوق كل هذا واجه بالدوين نفسه بمسألة ملحة تلك هي ان

يؤكد للاوروبيين حقيقة كونه امريكيا يجب النظر اليه من هذه الزاوية بدلا من الشفقة عليه باعتباره ضحية وهكذا وفي هذا الوضع الذي لا يمكن تحديده اصبح بالدوين مهددا بفقدان الهوية الاجتماعية .

على الرغم من كل هذا ، فان النفي الذاتي لبالدوين قد زاد في ابعاد تطوره ككاتب . اذ بعيدا عن مشاهدحياته المبكرة ، اصبح في استطاعته النظر بانتماء هادىء نحو دولة المجتمع الامريكي . لقد رأى وبنور متغير العواطف الاساسية والاحباطات التي كانت تدفع بالامريكيين البيض الى الحط من شأن واضطهاد رفاقهم الزنوج . كما ان ازدياد تجاربه وخبراته قد ساهم في سرعةنضوجافكارهالتيكانت منصبة على جوهر العلاقة بين الزنوج والبيض في امريكا . وباختصار فان مكوثه في باريس قد جعله يزداد التصاقا بقضية الزنوج وما يواجهها من عقبات .

ان نجاح بالدوين ككاتب بدأ منذ وجوده في باريس . اذ انه اكمل هناك روايته (اذهب واعلنها على الجبل) وقبل مغادرتها بفترة قصيرة طبع روايته القصيرة (غرفة جيوفاني) والتي لاقت نجاحا هائلا .

ومنذ عام ١٩٥٨ عاش بصورة رئيسية في الولايات المتحدة . اما في ١٩٦٢ ، فقد ظهرت روايته الطموحة (البلد الاخر) Another Country . اما مقالاته فقد جمعت في كتابي : ملاحظات ابن البلد Notes of A Native Son (١٩٥٥) و (لا احد يعرف اسمي Nobody Knows My Name) عام ١٩٦١ . اما القصص القصيرة فهي تحت عنوان (ذاهب للقاء الرجل (Going to Meet the Man

الزنوج في الولايات المتحدة:

ينظر الىالزنوج في الولايات المتحدة على انهم مواطنون من الدرجة الثانية في اغلب المناطق . وفي بعض المناطق الجنوبية لا يتمتعون بابسط حقوق المواطنة مثل حق التصويت والتمثيل في الانتخابات . ولا يزال مثل هذا الاجحاف سائدا الى الان . كما ان امامهم فرصا اقل للتحصيل المتكافيء والتوظيف والتقدم الاقتصادي والاجتماعي فيالوقت الذي تؤكد فيه عادات الجنوبيين ان عليهم عزل اولادهم بعيدا عن اولادالبيض في المدارس التي يسمح لهم فيها بالدراسة على مضض . كما ان على الزنوج المكوث في الاماكن المخصصة لهم والمنعزلة في الكنائس وسيارات النقل العام واي مكان يتواجد فيه البيض .

ان الاضطهاد الدموي الذي كان الزنوج عرضة له من قبل البيض ومجتمعهم الارهابي في الولايات المتحدة قد اصبح ذائع الصيت في ارجاء العالم .

وبالرغم من الاعتقاد بانهناك تطورا سريعا قد حصل في الظروف المعاشية للزنوج ، الا ان جمود الوضع على حاله لا يدعم هذا الانطباع ابدا .

ففي الوقت الذي اكد فيه بيان الاستقلال عام ١٧٧٦ على منح حق المساواة والحياة والحرية لكل المواطنين ، فان ما هو واضح للعيان ان وضع الزنوج هو عكس (المثاليات) التي عبر عنها اولئك الذين صاغوا بيان الاستقلال . اذ ترك وضع المجتمع الامريكي اسوأ الاثار التي لا يمكن ازالتها على الزنوج المضطهدين . كما ان المشكلة ليست اقتصادية او اجتماعية او سياسية فحسب ، بل انها على المدىالبعيد اكثر تدميرا فهي مسألة سايكولوجية واخلاقية ايضا .

من هو الزنجي ؟

يصف جيمس بالدوين في (النار في المرة القادمة) ، التي ظهرت أولا كمقالة في نيويوركر ، الزنجي بأنه (وثني مختطف بيع كالحيوان وعومل كذلك وانه اليوم وبعد مئات السنين من التحرير الشكلي لايزال — ربما باستثناء الهنود الامريكيين — اكثر المخلوقات المحتقرة في بلاده) .

ان كلمة زنجي Negro قد تكون مشتقة من اللاتينية Niger التي تعني (اسود) . وقد أصبح لهذه الكلمة معنى له دلالته المعينة . فهي تصف اي شخص ينحدر من العبيد السود الاصليين الذين جلبوا من افريقيا الى الولايات المتحدة . ان قسما من هؤلاء لا يزالونمحتفظين بالشعر المجعد والانف العريض والشفتين الغليظتين وغيرها من الملامح المميزة للافارقة . كما ان قسما اخر لم يعد يشبه اجداده الافريقيين في كافة الصفات . اذ ان تاريخا طويلا من العلاقات المتبادلة في الولايات الجنوبية من امريكا بين الرجال البيض والنساء الزنجيات ، والتي غالبا ما كانت النساء يجبرن عليها ، قد ادى الى خلق جيل له صفات فيزيولوجية للزنوج والبيض على السواء .

ونظرا لما رافق كلمة (زنجي) من شعور بالمهانة والاحتقار فان الافريقيين لا يحبذون اطلاق هذه الكلمة على انفهم . وهم يحبذون ان يطلق عليهم لفظ (الافارقة) ، او (الافارقة السود) ان كان ضروريا .

والافريقي سكن افريقيا منذ عصور سحيقة ويقال انه قدم من اسيا الموطن الاول لكل البشر . وقد اقام له في افريقيا صرح حضارة هي غاية في التعقيد والقدم تقوم اساسا على حياة الجماعة والالتصاق الشديد بالعالم السحري والطبيعة واحترام العادات والتقاليد . وقد كان من جراء الاتصال بالاوروبيين وقوع كارثتين مدمرتين . اولهما تجارة العبيد عبر الاطلنطي والتي كان من نتائجها رحيل ملايين من الافريقيين الى امريكا وجزر الهند الغربية . وثانيهما الاستعمار الاستيطاني الذي استمر قرابة المائة عام .

ان الزنجي هو رجل امريكا التاسع ، في حين ان بقية الثمانية اغلبهم من البيض الوافدين من انكلترا وسكوتلندا وايرلندا وايطاليا وبولندا وحتى روسيا . وانها لحقيقة مهمة بالنسبة للزنوج ان البيض في الولايات المتحدة عندما يعتبرون أنفسهم امريكيين يحتفظون بشيء من الزهو ببلادهمالاصلية التي قدموا منها. وبالرغم منفقدان الصلةالمباشرة ببلادهم الاصلية الا ان هذه الصلةالعاطفية تأخذ بالرسوخ وهي حقيقة مستمرة فياعماق انفسهم . كما ان ثقافة الولايات المتحدة هي على نمط الثقافة الاوروبية مهما كان تشعبها مغايرا للنموذج الاصلي . لذا فان الامريكي الابيض يجد له خلفية يستند عليها في انتمائه الى اوروبا طالما انه ابيض مثل الاوروبيين ، اما الزنجي الامريكي فان مشكلته الرئيسية هي انه ليس بابيض مثل اغلبية سكان بلاده بل انه اسود . وانه بدلا من ارجاع جذور ثقافته الى اصولها الاوروبية فانه محتم عليه ارجاعها الى افريقيا . ويستخلص بالدوين هذه المعضلة عندما يكتب في (يوميات ابن البلد) قائلا : (ان من اكثر الاوقات العصيبة التي مررت بها في تطور حياتي جاءت عندما ارغمت على ان ادرك انني اشبه ما اكون بالثقل التابع للغرب عندما اتبع خيط ماضي فانني لا اجد نفسي في اوروبا بل في افريقيا) . ان بالدوين لهو كاتب فذ عندما يشير بهذه الكلمات الى الوضع ، اذ انه بهذا يصل الى عقدة اضطهاد الزنجي في الولايات المتحدة .

وعلى حد سواء ، فان هناك علاقة عاطفية بين الزنجي الامريكي والافريقي الاسود تماما كما هي العلاقة بين الامريكيين الايرلنديين وبين ايرلندي آيرلندا . وقد كان من جراء ظهور افريقيا كعامل حاسم في السياسات العالمية ان الهم الزنجي الامريكي المزيد من ثقة النفس الضرورية كما علمه الوقوف على ارض صلبة الى جانب حقوقه الانسانية وقد كتب بالدوين في « لا احد يعرف اسمي قائلا » : (لم تعد ولن تكون ماثلة في خيال الزنجي الامريكي تلك الصورة التي كان قد اخذها عنه البيض في امريكا . وقد كان لهذا اكبر الاثر في نهضة افريقيا فيالشؤون الدولية . ففي الوقتالذي كنت فيه اترعرع ، كان الزنوج يلقنون الشعور بالخزي والعار من افريقيا . وكانوا يلقنون وبصرامة ، على سبيل المثال ، ان افريقيا لم تساهم (باي قسط) في بناء الحضارة او

ان يعهد الى احدهم بان يراقب مشاهد رقصات همجية لناس اشباه عراة في دور السينما وهذا كان سيئا في بعض الاحوال ومضحكا في احوال اخرى .)

ان ظهور افريقيا ، على اية حال ، قد وضع امام الزنوج الامريكيين كونهم (ليس فقط أحفاد العبيد في بلد البروتستانت والبيورتان البيض ، بل انهم ينحدرون من ملوك وامراء في اراضي الاجداد عبر الازمنة الغابرة . وقد كان هذا بمثابة الترياق المضاد لسموم كراهية النفس .

والان ماذا كان رد فعل الزنجي للترياق هذا ؟ لقد اشارت التجربة الى ظهور اتجاهات مختلفة تتراوح بين التطرف من جهة الى الاعتدال من الجهة الثانية والى تطرف آخر من جهة ثالثة .

فقد كان هناك امثال ماركوز كارفي من الذين دافعوا عن مبدأ (العودة الى افريقيا) . وحتى اليوم وعلى الرغم من صعوبة العثور على عدد معقول من الناس الذين يشاركون هذا الراي ، فانه يوجد حتما عدد محترم من الناس يفضلون حياة اخف وطأة من الناحية السيكولوجية في افريقيا على مركزهم في امريكا . ومن الناحية الثانية فان هناك تلك المجموعة التي لا تزال تحتفظ بوجهة نظر بوكر واشنطن القائلة بان العبودية قد اسدت خدمة للزنجي الامريكي لم يكن يحلم بها !! ومع هؤلاء يمكن وضع تلك الاغلبية التي تعتقد بان الصلة بين الافريقي وبين الزنجي الامريكي (خيالية اكثر مما هي واقعية) . اما بين هذين الطرفين فاننا نجد المعتدلين امثال جيمس بالدوين الذي يشعر بالامتنان والعرفان لماضي افريقيا العريق واهمية موقعها بالنسبة للشئون العالمية الا انه مع هذا يدرك بان على الزنجي الامريكي ان يخوض غمار الحرب من اجل البقاء في امريكا . انه لمن الصعب على الافريقي والزنجي الامريكي التخاطب بنفس المصطلحات المتداولة . الا ان هذه هي النتيجة الحتمية لذلك الاغتراب الطويل المدى ـ اذ ان الهوة الواسعة لثلاثمائة سنة الحقت تغيرا كافيا في العادات والتقاليد بين الاثنين .

وقد كان رد الفعل في السنوات الاخيرة اكثر تأثيرا مما مضى . فهناك حركات ومنظمات غرضها ايجاد وتوفير ظروف احسن لحياة الزنوج في المجتمع الامريكي مما هي عليه في الفترة الراهنة . مثل المنظمة التي كان يرأسها مارتن لوثر كنج وحركة المسلمين السود التي كانت تقوم بنشاط اوسع من غيرها . وقد شارك بالدوين وجهة نظر حركة المسلمين السود بشأن رفعة واعلاء شأن الزنوج في المجتمع الامريكي .

أذهب واعلنها على الجبل :

(من المستحيل ان تكون كاتبا ومتحدثا رسميا ايضا بسبب الحظ الذي يجب ان تستخدمه ، واقعيا في علم الجدل ، فانه من وجهة نظري اجده اكثر سهولة .. فانت لا تستطيع التحدث بوفاق عن السود والبيض ككاتب) . ان هذا المقطع من كتاب بالدوين (النار في المرة القادمة) يلقي مزيدا من الضوء على اختلاف تناول قضية الزنوج بين بالدوين المدافع الراديكالي عن قضية الزنوج وبين بالدوين الروائي . ان هذا الاختلاف الواضح والاساسي بين بالدوين الذي يحاول ان يمسرح الاحداث بطريقة رائعة وبناءة ، وبين بالدوين الذي ينقب عميقا فيما وراء السطحيات ليكشف عن دخائل شخصياته يظهر بوضوح في (اذهب واعلنها على الجبل) .

ففي هذه الرواية ، وعلى العكس من الخلفية الاجتماعية الخاصة للزنجي (باطنية اكثر مما هي ظاهرية في الرواية) فان بالدوين يستكشف الشخصيات الزنجية ، ليس على اساس انهم زنوج ، بل على اساس انهم ناس يحسون ويعانون لهم عواطفهم الانسانية ، مخاوفهم ، ونكوصهم ، حبهم وكراهيتهم ، ايمانهم وخيبتهم ، فضيلتهم ورذيلتهم . انه يعرفهم عن قرب لانهم جزء من تجربته في الصبا والشباب ، انه لا يسامح اخطاءهم ، كما انه لا يبالغ في رسم صورة الفضيلة عندهم . بل انه يسعى لاظهارهم كمزيج معقدمختلفومتصارع من المؤثرات والحوافز والاتجاهات والعواطف . انه ينحو بعيدا عن الابتذال الروائي الذي يصور الزنجي كضحية للاضطهاد الاجتماعي . وما يتبع ذلك من احد امرين اما التمرد او الرضوخ لذلك الطغيان .

ان بالدوين يرفض نموذج الزنجي هذا كتبسيط مبالغ فيهلموقف هو غاية في التعقيد . ان الزنجي بالنسبة له (انسان) وليس (نموذجا لانسان) . لذا فان ابحاث بالدوين عن الحياة في هارلم لا تكون مقولبة بموقف الزنجي وحسب بل انها مقولبة بمداها الانسانيالواسع والعريض . ان السؤال الذي يطرحه ليس هو كيف ان الزنوج الملقى بهم تحت مثل هذه الظروف الاجتماعية القاسية يتفاعلون مع بعضهم البعض ، بل ان السؤال هو : كيف تحت مثل هذه الظروف يتفاعل البشر بعضهم مع البعض كمجموعة مضطهدة مسلوبة الحقوق . ان التوترات والصراعات العنصرية متواجدة في هذه الرواية . وان الحقيقة من كون بالدوين قد نجح في ابراز رؤياه الواضحة في الطبيعة البشرية من خلال مجموعة من الشخصيات المتنافسة جعل من هذه الرواية كتابا مميزا .

ان هذه الرواية تسجل تجارب عائلة زنجية بصورة رئيسية من خلال عيني جون اكبر الاولاد في العائلة والذي يبلغ الرابعة عشرة من العمر . انها في الواقع مجموعة من القصص مرتبطة ببعضها لتشكل معا حياة ثلاثة اجيال من الاولاد والاباء والاجداد . ان الرواية تدور بصورة رئيسية عن جون وابيه وامه وعمته فلورنس . اما الصور الخاصة باجداد جون فهي تزودنا بخلفية عن الشخصيات الرئيسية . والرواية تقع في اجزاء ثلاثة . الاول يتعلق بيوم واحد من الحياة في منزل كريمز (هو يوم عيد ميلاد جون الرابع عشر) . اما الجزء الثاني فهو عن حياة الشخصيات الرئيسية الثلاث فلورنس وكابريبل واليزابيث . اما الجزء الثالث فهو عن هواية جون . وهناك في كل قسم خيوط مرئية وغير مرئية تشبك حياة كل شخصية رئيسية مع الشخصيات الاخرى الرئيسية والثانوية .

ان بالدوين يعيد اذهان الشخصيات الى الوراء ، الى تجاربهم السابقة ويسجل ما يتذكرونه من ماضيهم . وبهذه الطريقة وعلى الرغم من ان احداث الرواية يغطي يوما واحدا فقط من حياة عائلة كريمز في هارلم ، فاننا ننتقل في رحلة الى الماضي ، الى الجنوب العميق ، موطن الشخصيات الاصلي . كما تعطى لنا لمحات عن نوعية الحياة في الجنوب ، وكيف ان مجموعة من الظروف تقود الشخصيات الى الشمال . اننا نرى كيف ان الشخصياتالرئيسية قد تركبت من فعل احداث مختلفة في حياتهم . وفوق كل هذا من فعل القوى الاجتماعية التي تعمل عملها من حولهم . فمن خلال جو الكراهية لمعبد النار المعمدة مع صلوات وانشاد ودمدمات القديسين، فان ذهن كل من الشخصيات الرئيسية يذهب بعيدا عبر ممر الذاكرة مسجلا الاحداث الرئيسية التي تركت اقوى الاثار . الالام القديمة والانتصارات القديمة والافراح القديمة تستعاد تجربتها ثانية لان المعاناة والاحزان تميل الى ترك أثر أقوى وانها لهذا السبب تكون قابلة اكثر للتذكر من قبل اصحابها ، وانه بسبب كون الضمير الديني للشخصيات مأخوذا باحساسات الخطيئة والذنب فانهم يستعيدون ثانية حياة الاحزان والمعاناة اكثر من الافراح والانتصارات . وفي جو الكنيسة الديني تتجلى هذه الاحزان والالام بصورة رائعة حيث ان : خطايا الشخصيات تبدو اكثر قبحا وكراهيتهم الاعتيادية تنقلب الى حقد جهنمي ، وان كل شيء يبدو من خلال عدسة مكبرة . ان الحياة تبدو على هيئة كابوس تخف وطأته فقط عند قدسيةالقديسيناليائسة. ان بالدوين يرينا بنجاح في هذه الرواية كيف ان اولئك الذين يكون رد فعلهم تجاه الظلم الاجتماعي على شكل تراجع نحو جمعيات دينية خاصة يسعدون اكثر بالامن والطمأنينة التي لا يستطيعون العثور عليها في مجتمع دنيوي الا ان الثمن الذي يدفعونه يكون على شكل الم ورعب روحانيين .

الدين في الروايـة :

ان الدين باعتباره الموضوع الرئيسي في الرواية ينفذ الى حياة عائلة كريمز سواء في الجنوب او في هارلم في الشمال فان هـؤلاء الزنوج لهم ايمانهم العميق ولذا يعتبرون الحياة مرحلة اعـداد للسـمـاء .

وعندما وصل الافريقيون الاولون الى الولايات المتحدة فانهم تنصروا والتحقوا باحدى الطائفتين المسيحيتين الرئيستين الموجودتين في الجنوب . البابتست او المعمدان والثانية المثيودية . وتعتمد هاتان الطائفتان في اغلب تعاليمها على الكتاب المقدس . ان انخراط الزنوج المبكر في الدين الجديد اعتمد على دراسة وفهم قريبين للكتاب المقدس . وبمرور الوقت فقد شيد الزنوج كنائسهم الخاصة على غرار كنائس المسيحيين البيض مع شيء من الاختلاف كي تبدو انها للزنوج .

ان رواية بالدوين تنقل لنا صورا حية لبعض مزايا كنيسة الزنوج . اولا نلاحظ الانخراط الجماعي للاعضاء في طقس ديني . كل امريء يشارك في الغناء الذي يرافقه الايقاع الموسيقي . كما ان الواعظ يلقي سحنة درامية على موعظته وذلك بواسطة الاشارات وتغيير نبرات الصوت وانهاء الجمـل بكلمـة (آمين) كمـا ان الجمع كان يستحسن هذا من الواعظ بعبـارات (آمين) و (عظنا ايها الاخ) و (نعم أيها الرب انني هناك) . وعندما يصل الواعظ الذروة في موعظته فان الجمع يكون في حالة من الانغماس الروحاني يطلق معه العنـان لنفسه بترديد بعض الاناشيد . ومن هنا نلمس ان بالدوين ، الذي هو ابن الكنيسة (كنيسة الزنوج) ـ حيث ترعرع فيها وعمل واعظا لسنوات ثلاث ـ يفهم مسيحية الزنوج اكثر من غيره من الكتاب حيث يمسك بتلك الاجواء ودخائلها في هذه الرواية . انه يصف لنا بكل صدق حماس الواعظين في الكنيسة .

ان هذه الرواية تكشف لنا عن مظهرين اساسيين من مظاهـر نصرانية الزنوج . اولهما طبيعة العضوية الخاصة للكنيسة هذه . حيث يعتبر الاعضاء انفسهم افراد عائلة يخاطب احدهم الاخـر بمصطلحات عائلية . انهم اخوة واخوات ، اباء وامهات فيما بينهم . وفي هذا المقام فانهم يشبهون المسيحيين الاوائل والى حد ما كاثوليك روما . ان الطبيعة الخاصة لكنيسة الزنوج ظاهرة ايضا بالطريقة التي ينظر فيها الزنوج الى انفسهم على انهم (قديسون) ـ بالمعنى المسيحي البدائي ـ وكل من ليس عضوا يعتبر من الخاطئين . ان هذا الاتجاه المميز يعود الى المراحل البدائية لنصرانية الزنوج في امريكا . ان العبيد الزنوج يرون طريقين محتملين للعيش في مجتمـع البيض المتسلط لذلك الجنوب ـ وذلك اما عن طريق الالتحـاق بالكنيسة والحلم والتغني بالسماء وهباتها وعظمتها وبواباتها اللؤلؤية وشوارعها الذهبية . او البقاء خارج الكنيسة والمخاطرة باهـوال اللعنة المبينة اساسا في الكتاب المقدس . وقد التحق في اغلب الاحوال العبيد الزنوج بالكنائس . ان التقليد يؤكد على اليوم الراهن الا ان عديدا من هؤلاء الزنوج قد اهمل الكنيسة واخذ يبحث عن اشباع الرغبات في الحياة اليومية . وقد اصبح امثال هؤلاء الزنوج الهدف للهجوم من قبل الواعظين في الكنائس الزنجية .

اما المظهر الثاني لنصرانية الزنوج فهو اهتمامها بالخطيئة والدين والخلاص . ان هذا الجانب يطغي ويسود في الرواية . اذ ان كـل الشخصيات مأخوذة بالخطيئة والذنب سواء مثل اجداد جـون القاطنين في الجنوب او مثل جون وابويه الذين وجدوا انفسهم في جيتو الزنوج في هارلم . ان مواعظ جبرييل مليئة باشارات الـى الخطيئة والخاطئين واهوال الجحيم . ففي الموعظة التي يلقيها بمناسبة اجتماع كبار رجال الكنيسة الزنجية في الجنوب ، فانه يذكر كلمـة الخطيئة وكلمات مثلها نحوا من ست وعشرين مرة . وفي المشاهـد الدينية الكبيرة ، وخاصة ليلة اهتداء جون ، فان الخطيئة والذنب قد اعطي لهما حقيقة مؤكدة . ان حقيقة الخطيئة والذنب عنـد نصرانية الزنوج مأخوذة بدرجة كبيرة من الموقع الاجتماعي الخـاص للزنجي في الولايات المتحدة .

ان اضطهاده على ايدي البيض يعني بالنسبة له رمزا لانحطاط شأنه في عيني الرب . لذا فان عليه التفكير عن هذا باتباع طـريق الدين وتعليم الذات من اجل الوصول الى عرش الرحمة والخلاص . لذا فان ديانته تكون صارمة ، متشددة وفي حالة يقظة تامة . وقـد كان من دواعي الاعتبار لقلة شأنه ان قوى من حماسه الديني حيث ان الدين وحده هو الذي يمنحه الامن الحقيقي في هذا العالم وفي العالم الآتـي .

وقد تفسر الخلفية الافريقية للزنجي الامريكي هذا المظهر الديني الصلب . ففي افريقيا القديمة حيث موطن الزنجي الاول ، فان الدين كان مظهرا مهما الى درجة كبيرة في طريقة حياتهم ، كما انه نفـذ عميقا الى كل وجودهم . ان الزنوج في الولايات المتحدة لم يفقدوا هذا المظهر الديني كلية . وقد كان من جراء هذا ان وجد الزنجي ، وهو تحت وطأة النظام الاجتماعي الظالم في امريكا ، العزاء الكبيـر والخلاص في الدين . ولا يسعنا الا تثمين ما نجده عند الزنوج المتدينين امثال هؤلاء الذين يقدمهم لنا بالدوين في هذه الرواية من اعتـراف بالامن والسلام بوجود حياة اخرى . وفي الوقت الذي نجد فيه بعضا من هؤلاء الذين يفقدون امنهم وسلامهم فانهم اولئك الذين وضعوا انفسهم بعيدا عن الدين .

ولا يسعنا ونحن ننهي هذا الجانب الا ان نذكر بملاحظة موجزة اقتناع بالدوين الديني الخاص . فعلى الرغم من انه وهو طفل ، كان يذهب قسرا مع والده الى الكنيسة ويتعرض للعقاب على يديه ، فانه قد طور بعض الحالات الدينية الخاصة واشار اليها بوضـوح في روايته هذه . الا ان تجربة طويلة للتعصب والظلم العنصريين قـد اضفت عليه شيئا من الشك والسوداوية ، فما هو السبب في ان جنسا قد عانى طويلا الكثير من الظلم والاضطهاد في الوقت الذي نجد فيه الرب يجانب المنتصر دائما ؟!؟

ومن هذا المنطلق أفليس من المعقول اعتبار الاله ذلك الرحيم بكل العباد ؟ ان هذه الصورة لها مكانتها في اعتقاد المسلمين وهـي التي ربطت كثيرا اسـم بالـدوين بحركـة المسلمين السـود في امريـكا .

وهكذا فان صورة المجتمع الزنجي داخل المجتمع الامريكي تتجسد بصورة مأساوية رهيبة من جراء كل الازمات التي لاحقتهم ابتداء من وجودهم وحتى اللحظة الراهنة . وما محاولات بالدوين الا تقديم صورة لهذه الاوضاع مشفوعة بتحليل لكافـة الاوجـه والمظاهر الاجتماعيـة والاقتصادية والسياسية والعنصرية التي ادت الى هـذا الوضـع المشين . ومن هنا يبقى ادب بالدوين ورواياته دراسات عظيمة في اوضاع الزنوج ، كما يبقى علامة مميزة على التفهم الكامل لقضيتهم من قبل رجل ، هو واحد منهم ، عمل على شرح القضية التي يعاني منها جنسه في ذلك المجتمع البغيض .

---

* هذا المقـال هـو ترجمـة للدراسـة التي كتبهـا النـاقد E.N. objechinga ونشرت كملحق في رواية بالدوين (ذهب واعلنها على الجبل) في عام ١٩٦٦ عن دار نشر Longmans الانكليزية .

(١) من المناسب ان نشير هنا الى ان بالدوين اصدر كتابه (لا اسم في الشارع) عام ١٩٧٢. كما صدر ايضا في عام ١٩٧٢ كتـاب العنصرية تحت الاستجواب) وهو حوار بين بالدوين وبين العالمة الانثروبولوجية مارغريت ميد حول اسس ومظاهر التمييـز العنصـري .

ـ المترجم ـ

شهريات الأقلام

اعداد : نضال المهداوي

فرنسا

١ ـ المسرح يجب ان يكون لكل طبقات الشعب

يعتبر المسرح الشعبي القومي الفرنسي ان من أهم واجباته اشراك اكبر عدد ممكن من فئات الشعب في عالمه البديع . وروجيه بلانشون وباتريك شيرو هما المؤسسان الجديدان لهذا المسرح الذي قدم أول مسرحية له .

كان هذان الرجلان يحلمان بتأسيس مسرح متجول كبير منذ ان كانا يعملان في مسرح فيليربان . تقدما برغبتهما هذه الى وزارة الثقافة الفرنسية وبطلبهما هذا لم يكونا قد تجاوزا على تراث (فيلار) ١٩١٢ـ١٩٧١ الممثل والمخرج الفرنسي الشهير الذي استمرت شهرته الفنية من ١٩٥١ ـ ١٩٦٣ حيث كان مديرا للمسرح الشعبي القومي في تلك الفترة ، لذا فانهما رفضا اقتراحا بتزعم المسرح في قصر شايو . كان العمل اول الامر يجري خلافا للخطة المقررة القاضية بان يكون المسرح متنقلا ، فنقلا مسرحهما الى مدينة فيليربان ثم طرأ تغيير على هذه الخطة التي تقضي بتقديم عروض لفترة قصيرة دون ان تكون هناكرابطة حقيقية مع الجمهور . فقررت ادارة المسرح ان تستمرفترة العرض شهرا ونصف شهر على الاقل . اجاب بلانشون على سؤال صحفي : هل يعيق هذا المسرح المتنقل ظهور فرق جديدة وهل يؤثر علىتطور الفرق المسرحية الموجودة ؟ فقال :

ـــ لقد حدث في مدينة فيليربان ما يلي : صادف ان جاء فيلار مع فرقته المسرحية المتنقلة الى هذه المدينة لتقديم بعض العروض الخاصة واثناء هذه الزيارة تبين ان للمسرح عشاقا متحمسين عندئذ قرر مجلس البلدية تاسيس مسرح خاص مستقر في المدينة . لذا فان مسرح فيلار المتنقل لم يعرقل ظهور مسرح جديد ، بل حدث العكس . اننا نحتفظ بقاعدتنا في فيليربان وهذا أمر أساسي . اذ أن أعمالنا ستصبح مؤثرة بدرجة اكبر وكلما تعددت المراكز المسرحية توفرت امكانيات التعاون من اجل الافضل . وعلى سؤال حول منهاج المسرح اجاب المدير :

حين قررنا التوجه نحو القضايا الشعبية اصطدمنا بمشكلتين .
الاولى : انك يجب ان تعمل كل شيء من اجل ان يكون المسرح في متناول الجميع من مختلف طباقت الشعب واقصد بالذات الانتباه الى (أسعار البطاقات) التنظيم ، العروض ... الخ . الثانية : مشكلة المنهاج : لا يمكن التمسك بشكل مطلق بالذوق الجماهيري كما لا يجوز الاستهانة به وكلما نجحنا في تقرير هاتين المسألتين اقتربنا اكثر فاكثر من هدفنا الحقيقي الذي هو : ضم اكبر قدر ممكن من المشاهدين الى صفوف رواد مسرحنـــا .

٢ ـ روبير أوسين في دور جديد

تعرض بنجاح كبير على المسرح الباريسي (اوديون) مسرحية الكاتب الروسي المعروف مكسيم غوركي (في القـــاع) . ولقد أثنت الصحافة الباريسية بحرارة على العرض الفني لهذه المسرحية وعلى تنفيذ الممثلين لادوارهم وعلى الاخراج الجديد لها .

المسرحية اخرجت في المســـرح الشــــعبي لمدينة رايمس الذي يديره ممثل السينما المشهور روبير اوسين الذي أسس المسرح قبل أكثر من عام وقدم أول عرض فيه (الجريمة والعقاب) لدستوفســـكي و (في القاع) لغوركي . وفي هذه المسرحية يصدح من على المسرح احتجاج صارخ ضد المجتمع الذي يجمع الفقر وانحطاط الشخصية الانسانية ويسمع من العرض صوت الدعوة الى ثورة ١٩١٧ رغم ان شخصيات غوركي نفسها لا تملك ما يربطها والثورة البروليتارية وعلى سؤال : لماذا غادر الممثل المعروف روبير اوسين المدينة الى احدى المحافظات واسس مسرحا شعبيا اجاب روبير نفسه : هناك امر مهم واحد ـ كشعور يخص المسرح الشعبي ـ لا استطيع تحديده بالضبط لكني اومن بشعار معين هو : اكبر عدد من الجمهور بأقل سعر ممكن لتذكرة المسرح . ان المسرح الشعبي لم يخلق لصفوة معينة . ثم استمر روبير يتحدث عن رأيه في الادباء فقال : هناك نوعان من الكتاب النوع الاول من يكتب عن الشعب ويكرس حياته وابداعاته للنضال من اجل آماله والنوع الثاني : الصفوة الكتابية التي بكلماتها تريد الخير للشعب ولكنها في الواقع لاتملك تلك الرابطة الوثيقة معه . واذا ما أدت الامور بمثل هؤلاء الكتاب الى ان يلتقوا بالشـعب فانهم حينذاك يبدأون الحديث بلغات مختلفة . لذا اني اعتقد انه لم يعد صعبا تحديد معنى المسرح الشعبي . ان كلمة (الشعب) عندي تعني (العمل) . انني اتساءل لماذا يسمون الشعب وهو يعمل طيلة اليوم من اجل ان يشبع نفسه شعبا عليما ، ولكن عندما يذهب الحديث نحو الثقافة تقرر الامور غالبا من وراء ظهره . هنا اساس الخطأ . يجب منح حقوق الاختيار للشعب نفسه . لماذا يستخبر العمال في شؤون العمل ولا يستخبرون في مجال المسرح ؟ لقد بلغ عدد مشاهدينا في رايمس ٨٠ ألف مشاهد وهـذا دليل الاهتمام والولع الشديدين بمسرحنا ، وان ميلاد مثل هذا الولاء والثقة وبداية ايجاد لغة التفاهم مع الناس يعني الالهام . ان عروضنا لســـنة ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣ لن تكون كالســـابق . [لن يكون لك الحق في ان تقف بمكانك في المسرح] .

٣ ـ مطر وشمس في كڤاديلوب

رواية سيمون شفارتس بارت (مطر وشمس فوق تيلوميه المدهشة) لنيل جائزة كونكرو فسكايا لعام ١٩٧٢ وسيمون شفارتس بارت كانت المنافسة الخطيرة لجان كارير الذي نال الجائزة . والكاتبة زنجية من جزيرة كڤاديلوب دخلت عالم الادب للمرة الاولى كمشـــاركة في التاليف مع زوجها الكاتب الفرنسي اندريه شفارتس بارت في الرواية (يخنة الخنزير مع الموز الاخضر) وهذه تناولت تاريخ تحرير الزنوج في جزر الانتيل من العبودية المضطهدة وقد كانت كبـداية لسلسلة روايات اعقبتها رواية الفها اندريه ايضا بعنوان (خلاسية سوليتود) عن بطولة اسطورية لنهضة العبيد الزنوج في كڤاديلوب عام ١٨٠٢ . اما (مطر وشمس فوق تيلوميه المدهشة) فيمكن اعتبارها تتمـــة

لهذه السلسلة من الروايات . وتيلوميه هي امرأة زنجية تعيش في كفاديلوب ولدت في نهاية القرن الماضي وعاشت حتى ايامنا هذه ، تتحدث تيلوميه عن نفسها بنفسها ، جدتها عظيمة وحكيمة لاتزال تتذكر عهد العبودية وتعرف كثيرا من الاغاني والاساطير القديمة وكانت تقص على تيلوميه حكايات عن تاريخ شعبها وتعلم حفيدتها فن صنع الخير والفرح رغم انف الالم والشر . ومنذ الايام الاولى لشبابها حين كانت تخدم البيض عرفت تيلوميه الاحتقار الذي يحمله لها الرجل الابيض ثم الادعاءات القذرة التي يتمشدق بها هذا السيد الذي تقول له : « عندي سكين ولولاها لاقتلعت اظافري » . تتزوج تيلوميه من احدهم ، كان رائعا وطيبا وتسعد معه اول الامر الا ان كارثة تحل فجأة : الجفاف . البطالة . العوز . زوج تيلوميه لم يقو على المواجهة فيتحول الى سكير يضرب تيلوميه ويبدأ بخداعها فتعيش الازمة من خلال المعاناة فتتذكر قول جدتها الحكيمة :ـ لا تكوني المرأة بكل معناها ـ تدرك تيلوميه ان سبب هذه الويلة هم البيض فتقول : غالبا ما افكركم من الجور في هذا العالم ، اننا نعاني ونتألم ونموت من جراء العبودية التي انتهت ومضى عهدها منذ زمن طويل . ثم تنفصل تيلوميه عن زوجها ولكنها لاتجد السعادة مع زوجها الثاني الذي يشترك في اضراب ويموت نتيجة القمع الوحشي فتبقى زوجته وحيدة تحمل بصبر آلمها وتلهو بمتعة مداراة حديقة دارها . [ان معاناتها تجيلها] كتب ناقد (موند) بير تران پاور . اما اندريه ستيل فكتب في اليومانتيه يقول : انها بقدرتها على الحب وان تكون سعيدة وبعزمها الذي لا ينفي ووقارها وكرامتها كل هذه الميزات جعلتها تحتمل الالم ان تيلوميه تشبه خلاسية سوليتود الاسطورية ، فمن خلال المطر تشرق عليها الشمس .

كنـــدا

تكريماً لنضال ايرلندا

وضع جديد لمسرحية شون اوكيسي (المحراث والنجوم) التي مثلها اعضاء فرقة (فايرهول تيتر) التابعون لهذا المسرح الذي اسس قبل خمسة وخمسين عاما في تورونتو ومسرحية اوكيسي كما هو معلوم تتحدث عن الاحداث التراجيدية لخريف عام ١٩١٥ ـ ١٩١٦ المتعلقة بانتفاضة دبلن . ان وجهة النظر المطروحة من قبل الكاتب قبل خمسين عاما ما تزال مهمة وملحة ، انه يحتج ضد اختلاق المشاكل الدينية ويرى ضرورة اتحاد كل القوى المضطهدة الايرلندية ومن الانكليز والكاثوليك والبروتستانت وهذه القضية ملحة ومهمة حاليا. ان مخرج هذه الازمة كما يراه أوكيسي هو في (الاشتراكية) واوكيسي هذا كان سكرتير الجيش الوطني الايرلندي . وفي وقت النهضة كان اسيرا لدى الانكليز . مثلت المسرحية باتريشا براون واستقبلها الجمهور بكل ولع واهتمام لانها نقلت بصدق حماسة وفطنة اوكيسي. يتركز اهتمام المشاهد على مقدرة تلوين اوكيسي للشخصيات . القسم الاول من المسرحية يميل نحو طابع الكاريكتير ثم لا يلبث الممثلون ان يتسموا بالصدق والعزم والانفعال الحقيقي . من الممكن القول بأن المسرحية نالت رضى المشـــاهدين .

كوبـــا

كتاب جديد لأليكسو كاربينتير

تقدم اليكسو كاربينتير برواية جديدة بعنوان (حق فى المنفى) وهي رواية هاجية بشدة الحياة السياسية لحكومات أمريكا اللاتينية . تجرى احداث القصة فى جمهوربة وهمية فى وسط امريكـــا ويتهجم الكاتب فيها على هياكل هذه الدول بقناعات تعبيرية ثم يتطرق الى عصورهما التاريخية الجديدة التى تتحول الى (ملامح عائلية) تميز كل بلدان امريكا اللاتينية ثم يصور الانقلاب العسكرى الضرورى لانقاذ حياة بطل الرواية : السكرتير الاول للحكومة المخلوعة المختفي في سفارة الدولة المجاورة والذى لا حدود لخلافه مع بلده . يقترن حديثه القصصى بمقتطفات من مقالات المعاهدة العالمية المعقودة فى المؤتمر الخامس الامريكى الذى عقد فى هافانا ١٩٢٨ عن الحقوق في المنفى واللغة الجدية لهذه المقتطفات تتناسب واسلوب الرواية الذي يتسم بالمبالغة الفنية تتحول أحيانا الى مهزلة تذكر باللذعة البارعة والقوة الهائلة لـ (كابديجوس) الشهيرة لفرانسيسكو كوبين . فحين يلجأ السكرتير الى سفارة غربية يقوم بعملية (مينى ـ انقلاب) فيستبدل جنسيته ويصبح في وطنه الخاص سفيرا لحكومته التى خلقهـــا في المنفى . ثم يغير سلفه المنحوس سهوا فتصبح زوجة السفير السابق زوجته (حسب العائدية) . يتطرق الكاتب الى قضايـــا مهمة وحيوية وملحة فى واقع امريكا اللاتينية . كتب معلق جريدة ـ انزويل ـ خورخ كامبوس : ان خصائص الدولة الوهمية التى صورها كاربينتير تميز الواقع الحقيقى لدول امريكا اللاتينية ان مشكلة الحدود هى المشكلة المستعرة عند كثير من الناس (.يكفى تذكر الحوادث الدموية بين سلفادور وكوندوراس) والانقلاب العسكرى ظاهرة مستديمة في تلك البلدان . لقد استطاع الكاتب التسلل عبر الثغرات الزمنية ما بين المكتوب والمنشور من تلك السطور . وتوجه اليكسو كاربينتير الى الميدان السياسى الهجائى يتيح لقارئـــه ان يطلع على ميزة جديدة غير معروفة للكاتب الطليعى الكوبى .

جمهورية فيتنام الديمقراطية

١ ـ عن الثقافة والادب والفن

في هانوى صدر للمرة الثالثة كتاب (عن الثقافة والادب والفن) الذى تضمن مقالات لشوشى ميتو ولعدة شخصيات سياسيـــة معروفة في فيتنام ك : مي زاونو ـ جيونك تين ـ فام فان دونــك وغيرهم من الذين كتبوا في مرحلة ما بعد انتصار ثورة آب في فيتنام ولحد الان . وهذا الكتاب كتاب قيم يتحدث عن التجارب الماركسية اللينينية فى المجال الثقافي والادبى والفنى في الظروف الراهنـــة الخطيرة التى تمر بها فيتنام .

٢ ـ وثائق خاصة من خلال افلام

فى المهرجان الرابع للافلام الوثائقية الذى جرى فى سويسرا فازت الافلام الفيتنامية التالية : (من اجل تحرير فيتنام الجنوبية) ـ (المرتفعات المستولى عليها رقم ١٩٣٥) (الطريق الذي نسير فيه) (نحن نمو في المعارك) استقبل المشاهدون هذه الافلام بحرارة فائقة كما اطرت الصحافة السويسرية وبقية البلدان المشاركة علـــى جهود الفيتناميين الذين تحملوا مسؤولية عمل جبار هو تســـجيل بطولات شعب جبار .

بولنـــدا

جماعة (تيراز)

من بين مختلف انواع الجمعيات الشعرية التي ظهرت في السنوات الاخيرة برزت مجموعة (تيراز) في عـــام ١٩٦٨ وتميزت بابتكارها

ونشاطها الملحوظ وبالتراص الوثيق بين أعضائها . تتكون هذه الجمعية من خمسة مؤلفين شباب : فيت يافورسكي ـ يوليان كورنهاوزر ـ يجي كرونبولد ستانسلاف ستابرو ـ آدم زاكايفسكي وهذا الاخير مؤلف ديوان (اخبار) وهو ناقد وناشر في الوقت نفسه. اعلن اعضاء هذه الجمعية في بيان برنامجهم عن معارضتهم للتعابير التجريدية الميتافيزيقية ورفضهم للشعر اللغوي . والتطلع نحو ما يسمى (بعالم الفن النقي) . كلمة تيراز تعني (الآن) ويدل اختيار المجموعة لهذه التسمية على مدى اهتمامهم بالواقع الراهن وبالامور المعاصرة والتجديد وهم يرتكزون في اعمالهم على احداث ملموسة معاصرة منطلقين من خبرتهم الحياتية والابداعية وهم يدعون الكتاب الى المشاركة بنشاط في بناء التاريخ وتوجيهه بوعي في مجراه الصحيح.

هنغاريا

١ ـ جائزة لفنان هنكاري

كتب في مجلة كورتارج جوزيف فاداش يقول : لم يكونوا كثيرين اولئك النحاتون الذين ارتبطوا بصلة وثيقة مع الادب ، ولم يكونوا كميكلوش بورشوش . وميكلوش هذا نحات فنان هنغاري وكرافيك حائز على الجائزة الحكومية كاشوت وعلى الجائزة الفنية مونكاج وقد ساعدته على الشهرة الابداعات التي صاحبت اعماله الفنية كنحوتاته ومنها لوحات ذات نقش بارز وديكوراته والميداليات العديدة التي ابتدع اشكالها . وتجمع هذه النتاجات مواضيع وافكارا مختلفة فتتواجد هنا اشكال الناس البسطاء والطبيعة الهنغارية ووجوه الشخصيات الثقافية والفنية ولكن احسن اعمال ميكلوش هي تلك التي خصصها للادباء وكتبهم وتربطه مع دولوي ايوش ولاساو نيميت دشاندور فيورش وغيرهم صداقات حميمة . وانه من الصعب عد الكتب التي صمم لها هذا الفنان كما وان كنزه وفير في عالم الكرافيك ونحت البورتريت . من اعماله تمثال للشاعر الهنغاري الكبير يانوش بانونيوس الذي وضع عام ١٩٧٢ في مدينة بيجة بمناسبة مرور ٥٠٠ عام على موت الشاعر كما انه قام بانجاز تماثيل نصفية للشعراء المعاصرين د . ايوش ـ ل . نيميت ـ أ . ابليوش وصمم ميداليات تصور شاندور فيورش ـ ينيه تيرشانسكي ـ جانا روسيلو وقام بعمل تمثال للناثر الهنغاري المشهور فريد يوش كارينثي . كل هذه الاعمال تدل على ان ميكلوش لم يخلق الهيئة الخارجية للانسان فقط انما اعاد خلق ذاتيته كذلك .

٢ ـ بتيفي ـ ٧٣ ـ

تحت هذا العنوان ظهر على شاشات السينما في هنغاريا فيلم جديد اخرجه فيرنتس كاردوش . اسم الفيلم رمزي والرقم ٧٣ يشير الى ان للفيلم علاقة مع العصر الحديث . تتحدث رواية الفيلم عن تلاميذ هنغاريا المعاصرين وماذا يعني اسم پتييفي بالنسبة لهم ؟ وما هو اثمن شيء في شعره وفي شخصيته كمناضل ثوري معروف ؟ لقد عثر صانعو الفيلم على موضوع جيد للاجابة على هذه الاسئلة .

والموضوع هو : تلاميذ احدى المدارس التي تحمل اسم هذا الشخص، يقومون بتهيئة عرض عن احداث ثورة ١٨٤٨ ـ ١٨٤٩ فتجري أمام المشاهدين التمارين الخاصة بالعرض والدراسة في الصفوف واشغال اوقات الفراغ وبكلمة : حياة التلاميذ في هنغاريا الاشتراكية الحديثة.

فكل ممثل في الفيلم يقوم بدورين في آن واحد ، دوره كطالب ثم أحد المشاركين في الثورة حيث تتجدد فيه شخصية بطل الثورة المجيد كوشرت وفاشفاري . لقد استطاع الطلاب ان ينقلوا بصورة غير مباشرة تلك العظمة الروحية والبساطة التي كان عليها اولئك الناس الذين كانوا في ذلك الزمن اكبر بسنوات قليلة من عمر ممثلي شباب اليوم .

كتب الناقد زولتان خيكيدوش يقول :ـ لقد ساعد عاملان في نجاح الفيلم : العرض الذي مثل اثناء الفيلم ثم روح المعاصرة العميقة له وتمثيل الشبان البارع والاهم من هذا تمثيل احداث القرن الماضي وجمعها مع المواقف المعاصرة في القرن الحالي . اجاب الفيلم بما يدل على ان بتيفي انسان ثمين يحترمه شباب هنغاريا المعاصرون كمناضل وداعية للحرية والاخاء والمساواة .

فنزويلا

٩٠ عاماً على ميلاد سيسار بريتو

اكمل الرسام الفنزويلي سيسار بريتو ٩٠ عاما من عمره وأسوة بالرسامين ارماندو ريفيرون ، رفائيل موناستيريوس ، فيديريك براندت مانويل كابرية وكارلوس اوتيرو فانه قد ساهم بتأسيس مدرسة الرسم في فنزويلا التي تعتمد على الطبيعة كأساس لمواضيعها. أضاف سيسار بريتو بابداعاته كنزا ثمينا للفن القومي الفنزويلي . كان استاذا في معهد الفنون الجميلة حيث درس خيرة فناني فنزويلا الذين يشكلون فخر البلاد القومي وهو اكثر فناني فنزويلا تواضعا في كل حياته الطويلة هذه لم يقم سوى ثلاثة معارض شخصية . يتميز فنه بصدق الاحاسيس وبالاصالة في الابداع .

نيجيريا

بيتر بروك في كانو

فرقة المركز العالمي لدراسة المسرح التي تقوم حاليا بجولة عامة في أفريقيا توجد الان في أكبر مدينة من مدن شمال نيجيريا (كانو) . يترأس الفرقة المخرج الانكليزي الشهير بيتر بروك وتقوم هذه بتقديم عدة عروض مسرحية في مدن وقرى عديدة في شمال نيجيريا . يسعى بروك وفرقته الى التوصل الى اقصى حد لاجلاء تعبيرية عروضه المسرحية الى المشاهد والتي يمكن ان تسمح بها مضامين المسرحيات بغض النظر عن اللغة والثقافة والمستوى الاجتماعي الموجود في تلك المنطقة . لذا فان اهتماما كبيرا يولي لحركة عضلات الوجه ونحو لغة الرموز في هذه المسرحية التي وضعت من قبل بروك نفسه .

ان مثل هذا الاستقصاء لعالم نيجيريا المختلطة من لغة وثقافة ومجتمع لا يتم الا عن طريق (مختبر جيد فائق) . لقد قدم مسرح بروك عروضا في مدينة كانو القديمة وفي قرية مبهمة متجنبا الطرق الطبيعية ثم في الاسوار الطينية لجدران قرية كورا المشهورة بصناعاتها اليدوية كما وقدمت عروض أمام طلاب جامعات زاري واينيه ، وتنوي الفرقة السفر الى داهومي وتوغو ونيجيريا ومالي .

ان ابحاث واستنتاجات بيتر بروك يمكن ان تكون مفيدة ونافعة للمسرح الافريقي المائل في طريق النمو والتطور ، ان بروك يرفض اسس وقواعد المسرح الغربي ويحاول التغلب على العوائق اللغوية والحواجز التعليمية وهو وفرقته المتكونة من ممثلين ينتمون لقوميات مختلفة يبحثون عن طريق ديمقراطية الفن المسرحي . يقول بروك : توجد في نيجيريا أنسب الظروف الملائمة لانماء وابداع وانضاج المسرح الجديد . هنا لا تختنق (القيم) التي فقدت منذ زمن بعيد كل (قيمتها) .

هايتي

جاك دومين والجبل المسحور

كتب اندريه ستيل في اليومانتيه عن قرب صدور كتاب الكاتب الهايتي جاك دومين بعنوان الجبل المسحور وهذه التسمية آتيه من عنوان قصة الكاتب سيتضمن هذا الكتاب انتاجــات لجــاك في أول عهده بالكتابة وروايات ومقالات يدور فيها الحديث عن المشاكل التي تثير قلق الطبقة المثقفــة في هايتي والتي تخص الســياسة والادب والثقافة والتمييز العنصري كما سيتضمن روايات تخص حياة الفلاحين في هذه البلاد . ان افكار جاك دومين مهمة وملحة كعهدها دائما .

بوليفيـا

بيدرو شيموس ووضع الطبقة المثقفة البوليفية

بيدرو شيموس شاعر بوليفي يوجد الآن في كوبا لكونه عضو هيئة المؤتمر الادبي (كاسادي لاس اميركا ٧٣) . تحدث بيدرو عن الوضع الصعب الذي تعيشه الطبقة المثقفة البوليفية بعد تسلم الجنرال اوكو بانسير مهام السلطة فقال : ان بقاء الادباء البوليفيين مهدد بالخطر ووضعهم لا يطاق . يزج بقسم منهم في السجون ويوضع القسم الاخر تحت الاقامة الجبرية كما هو وضع الكاتب المعروف خيسوس لارا . ان نظام الجنرال بانسير يسعى لخنق نشاط واعمال الشخصيات الادبية . لقد بلغ عدد المطرودين من الجامعة ، المدرسين والفنانين والطلبة ..٥ شخص اما حالة المهاجرين البوليفيين فهي عسيرة جدا فلا يوجد اي اتصال مع عوائلهم وهم يعيشون احلام العودة الى بلدهم ولازالوا يؤمنون بان الشعب البوليفي لابد وان ينهض للكفاح . أما ما يخص انتاج هذا الشاعر فقد حاز ـ كما هو معروف ـ على جائزة (كاسادي لاس اميركا) لعام ١٩٧٢ لديوان شــــعري له واعلن الان انه يعمل لانهاء رواية وكتاب قصصي فقال : ساتحدث في هذين الكتابين كما في اشعاري ـ عن امال ونضال شعبي .

ايطاليـا

٢ ـ القاء القبض على كاتب

استنكرت الصحافة الديمقراطية نبا القاء القبض على الكاتب الهجائي اوچيو ماستروناردي مؤلف الروايات المشهورة (اسـكافي من فيدجيوفاتو) و (معلم من فيدجيوفاتو) (الذي كان فيلما قبل فترة قصيرة من تمثيل البيرتو سوردي) . وقد تم القاء القبض عليه في مدينة ابيبيا تيكراسو حيث يعمل امينا لمكتبة في مدرسة محلية وجرم بتهمة (مسؤوليات الخدمة) حيث قام باهانة مدير المدرسة ، والكاتب مهدد بخطر السجن من ٤ ـ ٦ أشهر الى ٣ سنوات . وهذه ليست المرة الاولى التي يتعرض فيها ماستروناردي للملاحقة من جراء نتاجاته الهجائية اللاذعة ومن جراء (عصيانه) فقد جاء الى آبيبيا تيكراسو من ميلانو التي ابعد عنها من سلك التدريس . ولكثرة مشاحناته مع الادارة فقد اضطر الكاتب الى امتهان امانة المكتبة ولكن المطاردة لم تنته بعد . وبغض النظر عن الصعوبات المادية التي يعاني منها الكاتب فانه لم يتوقف عن مواصلة الانتاج الادبي فاصدر مؤخرا روايــة اسمها : [عندك في البيت : يضحكون] .

٢ ـ من اجل قطعة خبز ـ لپاولو ماكريني

دار النشر (ايدتوري ري اونيتي) التابعة للحزب الشيوعي الايطالي اصدرت أول كتاب لپاولو ماكريني بعنوان (من اجل قطعة خبز) . بطل الرواية لا يتمثل في شخص واحد بل في مجموعة اشخاص. ينتشر اليوم في ايطاليا هذا النوع من الروايات التي نشرها لاول مرة فاسكو براتوليني وتتجلى على الاخص في روايته (ميتيللو) . ماكريني ابن فلاح فقير واجير زراعي قديم . ويصف الكاتب في روايته طفولته الشخصية ونموه في سنوات الحرب العالمية الثانية ثم تنامي وعيــه الطبقي وانتمائه لصفوف الحزب . ينجح الكاتب في وصف اجواء ما قبل الحرب وحياة الزراعيين في سنوات الحرب كما وكان بارعا في وصف الشخصيات النسائية التي كانت متميزة بثباتها وكفاءتها في الحرب . لقد استطاع الكاتب بنجاح ان يعرض الصفة الجامعة لابطاله والتي هي : الاحتقار الشديد للمزارعين الاغنياء الـذين يستغلون من وراء استنزاف طاقة الفرباء وهم لا يعرفون حتى كيف يتحسس المرء بجمال وغنى الطبيعة والارض . في الوقت الذي يشعر فيه العامل الزراعي بعلاقته ورابطته الدموية مع الارض . ان هذه الرواية بمثابة شعر حقيقي وانعكاس للشعور بالكرامــة الذاتيــة للكادحين . ثم يصف الكاتب تشكل حلقة من الشباب والتحاقهــا للمشاركة في الحرب التي تمثل بالنسبة لهم مرحلة بذاتها . هؤلاء الشباب يكرهون الفاشية حتى قبل نشوء الحرب . ويتولد عندهــم شعور واحد هو انه لا مناص من القتال ضد نظام ذوي (القمصان السود) . يمتاز أسلوب الكاتب بالحداثة وعدم المباشــرة . ويتوقع ان يجد الكتاب اصداء شديدة له في عالم الشباب الذي لم يعرف بعد ما هي الحرب وما هي الفاشية ..

الهنــــد

١ ـ نصب للابطال

في ١٩٤٦ قام العمال الزراعيون في قرى الهند الجنوبية اونابــرا وفايالار) بانتفاضة ضد التسلط اللا انساني للراجا ترافانكور الخادم الحميم للاستعمار البريطاني . تزعم هذه الحركة اللجنة المحلية للحزب الشيوعي هناك . وصدرت الاوامر للبوليس والقــوات العسكرية بالترصد للحركة والقضاء عليها ونتج من جراء هذا خنق الانتفاضة واعدام عدد من قادتها وبمناسبة مرور ٢٦ سنة على هذه الحوادث المأساوية وتكريما لذكراها فقد اقيم نصب في مكان قريب من مدينة اليپيي حيث تم اعدام الابطال قادة الحركة هناك . هذا النصب على شكل برج يشبه برج الكرملين يعتليه (المنجل والمطرقة) وساعته تدق كل يوم في الثالثة ظهرا وهو موعد اعدام الشهداء .

٢ ـ ماذا عن (ابراكادابرى)

ان مشكلة تأثير الاتجاهات التجديدية الغربية على الادب القومي لشــعوب الهنــد اصبحت الموضوع المستديم الذي يتناولــه النقاد الادبيون . وقد نشر الاديب والشخصية الاجتماعية سوخان سينكخ جوش نقدا شاملا في مجلة (بريتلاري) عن الرواية الصادرة مؤخرا للكاتب الپنجابي سوردجيت سينكخ سيتخي (ابراكادابري) ، احداث الرواية تجري في عدة ساعات وتنحصر في قصة شاب مدرس في احدى الكليات (كونيندار) يتوجه نحو صديقه الساكن في اجارامبــور وفي طريقة يوصل خمسا من معارفه اللواتي تزيده كل واحــدة منهن ب ١٠ ـ ١٢ سنة موضوع الرواية السفرة بحد ذاتها والمنادمة التي جرت في بيت صديقه . وابطال الرواية هم اناس تجاوزوا الاخلاقيات غرباء بشكل ما عن الاهتمامات الاجتماعية العامــة .

يقول س . س جوش ان الرواية عكست صفات وامزجة النهلستيين وانه ليستنكر بشدة تأثير الفن الغربي البورجوازي المعاصر على الاخص الامريكي الذي يساعد على تقوية النزعات (الطبيعية) في الادب الهندي وعلى المعالجة غير الاساسية لمشكلة الجنس . يطرح جوش سؤالا عن مسؤولية الكاتب امام المجتمع ، عن تحديده لموقفه بدقة . أيدعو الكاتب هنا الى القضاء على النزعات المنحلة والمعتلة في الرواية ام هو على استعداد لتقديم امكانية التطوير الجامح لها ؟ ثم اضاف جوش يقول : لا يوجد هناك اديب (الا اذا سخر قلمه للمبيعات السوقية) يستطيع ان يقف لامباليا ازاء هذه المشاكل المفعمة بالعواقب الوخيمة كما وانه لا يمكن لاي اديب يتحلى بالشعور بالمسؤولية الاجتماعية ان يبدع دون مثل اعلى بغض النظر عن ماهية هذا المثل وان أديولوجية الكاتب تنعكس في كتاباته . وكتاب سوردجيت سينكخ الاخير يعكس تأثير الادب الغربي المعاصر (قد يكون دون وعي المؤلف) الذي يتسلط في الاسواق الهندية بشكل روايات اجتماعية مزيفة . ورواية سور دجيت تفتقر الى محاولة الولوج في اطر تقاليد الادب البنجابي الكلاسيكي .

رومانيا

فراشة على المصباح

مسرحية جديدة بهذا العنوان قدمت على مسرح بوخارست القومي وهي للكاتب پاول افيراك الذي تناول بجرأة اساسا لمشكلة لم تجد بعد اصلا اساسيا لها في المسرح الروماني . الاحداث تدور عن مأساة انسان ترك بلاده متصورا ان النضوج التام المتكامل للشخصية لا يمكن ان يتم الا في ظروف توفر المشاريع الحرة . يتتبع الكاتب التفكك والانحلال التدريجي للعالم الوهمي الذي خلقه البطل في متاهات فكره . فتحيط به في الخارج مجموعة من ابناء المهاجرين ، من ممثلين فاشلين وتجار صغار وقتلة من (حرس سكك الحديد) فيقع على شفا كارثة . وفي نهاية المسرحية يرغب البطل في ان يبقى بعيدا عن تبصر الامور ويتمسك بآخر الاوهام . اما المشاهد فيفهم ان البطل مقضي عليه لا محالة والطريق الوحيد لانقاذه يكمن في التوبة والعودة الى الوطن . اعترف جميع النقاد بجودة فن المخرج في پوپيسك وكل اعضاء فرقة المسرح القومي الذين شاركوا في التمثيل وفي اخراج مسرحية لاذعة لا تغيب عن الذهن فكتب ف . ريپيان : ان هناك مسرحيات رومانية كثيرة جديرة بمثل هذه البحوث الاخراجية كما وتستحق هذا العطاء الباهر من الممثلين .

المانيا الديمقراطية

١ ـ القاء القبض على كاتب

(حياة كاست الخالية من الهموم) . هكذا يسمى كتاب قصص فولكر براون الذي اصدرته دار النشر (آوفباو) . ضمن هذا المسرحي والشاعر الكبير كتابه ثلاث قصص الفها في سنوات مختلفة . ورغم اختلاف هذه القصص عن بعضها الا انها تتشابه موضوعيا اذ تمثل ثلاثة انماط لحياة فتى شاب عبر ثلاث مراحل لنضوجه . وكاست هذا ـ وهو بطل القصص الثلاث ـ يعمل في الورشة ثم يصبح طالبا في قسم الفلسفة . يعرضه الكاتب كشخصية ناضجة تصاحب المبادىء الحياتية الصعبة . وتعبر هذه القصص الثلاث بشكل ما عن حياة المانيا الديمقراطية فتطوير شخصية كاست تصور تطورعمليات مهمة كثيرة في المجتمع الالمانى ، يتميز اسلوب الكاتب باللغة الواضحة والقوة الفنية . الشخصيات تجعل كتاب فولكر براون ظاهرة مهمة في الادب .

وفولكر براون امتاز كشاعر بشاعريته الخاصة وكمسرحي بمسرحياته الجيدة والان عرفه الجمهور كواحد فى الصفوف الاولى للناثرين .

٢ ـ ادب عن توماس مان

بعد سنتين في تموز ١٩٧٥ ستحتفل الجمعية الادبية العالمية بمناسبة مرور ١٠٠ سنة على ميلاد توماس مان اديب القرن العشرين الكلاسيكي .

لقد كتب النقاد من المانيا الديمقراطية ، ومن جميع انحاء العالم ولا يزالون ـ الكثير عن اعماله الادبية .

هذا وقد صدر قبل فترة قصيرة موءلف كبير من جزئين بعنوان (ادب عن توماس مان . سيرة حياته من ١٨٩٨ ـ ١٩٦٩) اصدرته دار النشر (آوفباو) وهو من تاليف الاديب هارى ماتير ويعتبر هذا الكتاب أكثر الكتب وفرة وغزارة في جميع ما كتب عن توماس مان ، فقد نشر فيه ١٥٠٠ مقالة في اكثر من ٣٠ لغة . وقد تعاون المؤلف مع الباحثين المختصين بابداعات توماس مان فى دول مختلفة لقد وجد هؤلاء ولاول مرة انعكاسات جيدة وحقيقية لاعمال توماس مان تنشر في الدول الاشتراكية وعلى الاخص فى هنغاريا ، بولندا جيكوسلوفاكيا حيث تثير اعمال مان منذ زمن اهتماما كبيرا . وتضمن المؤلف مقالات عن مان بأقلام ادباء سوفيت . ومن بين ممن نشروا في الكتاب :

فينتسلوف ـ ايفا شكيفييج ـ فيدين ـ والشاعر الهنغارى اتيل يوجيف والكاتب الجيكى ايفان اولبرخت الذي ترجم المسرحية الثلاثية لتوماس مان (يوسف واخوته) . ان آثار هذا الكاتب تبقى راية للنضال الفكرى وهذا الكتاب الصادر حديثا يوءكد من جديد هذه الحقيقة .

